

أدب الحرب العالمية الثانية

بقلم: د. علي شلش

لم تكن الحرب العالمية الثانية هي الحرب الوحيدة التي شغلت الأدب العربي والأدباء العرب في العصر الحديث. فقد سبقتها الحرب العالمية الأولى، كما سبقتها معا بعض الحروب المحلية الصغيرة. وكان لهذه الحروب جميعا أثر في الأدب والأدباء، وهو أثر عبر عنه الشعراء بصفة خاصة. ولكن أثر الحرب العالمية الثانية كان أكبر وأوسع، وهو أثر لم يعبر عنه الشعراء فحسب، وإنما شاركهم الناثرون في التعبير عنه، وتوسلوا إلى ذلك بأجناس أدبية متعددة، أبرزها المقال والقصة. ومع ذلك لم يدرس هذا الأثر بعد. ونرجو أن يكون المقال التالي محاولة على طريق هذه الدراسة.

وقد مر تعبير الشعراء والناثرين عن ظاهرة الحرب ببعض المراحل نجملها في

خمس هي :

١ - الإرهاصات .

٢ - البدايات .

٣ - سقوط باريس .

٤ - ويلات الحرب .

٥ - التأمل والتحليل .

وإذا كانت المراحل الثلاث الأولى قد توالى مرحلة بعد مرحلة، وكادت كل منها أن تستقل عن الأخرى، فقد تداخلت المرحلتان الأخيرتان، كما تداخلتا أحيانا في المرحلتين السابقتين عليهما. ومعنى ذلك أن مرحلة الإرهاصات كانت الوحيدة تقريبا التي استقلت بنفسها وتميزت زمنيا ونفسيا وتعبيريا، وأن المراحل الأربع التالية - فيما عدا مرحلة سقوط باريس - كانت من التداخل والتقاطع بحيث يكون من الصعب الفصل بينهما زمنيا. ومع ذلك كله فقد أخذنا بهذا التقسيم هنا كنوع من التيسير على البحث من ناحية والقارئ من ناحية أخرى.

وفيما يلي نتابع هذه المراحل الخمس السابقة، من خلال المجالات الأدبية في مصر. وكانت هذه المجالات مستودع التعبير الأدبي عن الحرب وأحداثها في العالم العربي:

١ - الإرهاصات :

بدأ الأدباء في الانفعال بالحرب العالمية الثانية قبل اعلانها رسميا من جانب بريطانيا وفرنسا في الثالث من سبتمبر ١٩٣٩. وسر ذلك أن نذر الحرب كانت قد لاحت في الأفق في ابريل من ذلك العام حين رفض الألمان الحدود التي سبق أن أقرتها معاهدة فرساي، وأبدت بريطانيا وفرنسا تعهدهما لبولندا بالوقوف في صفها. وعندئذ تطور الموقف وشرع الألمان في الاستعداد السريع للحرب الذي انتهى باجتياح بولندا

في أول سبتمبر ثم اعلان الحرب رسميا بعد يومين^(١). ومع ذلك فقد كان الاحساس بقرب قيام الحرب متوقعا منذ مطلع العام. وهذا ما عبر عنه الأدباء شعراً ونثراً.

كتب محمود الخفيف قصيدة بعنوان «الحرب» نشرتها «الرسالة» مع صورة للوحة معبرة مشهورة تمثل حصانين صرعى في ساحة حرب، وشاركه ابن عبد الملك (الزيات) بمقال على الصفحة المقابلة استوحاه من لوحة أخرى لصاحب اللوحة الأولى (ألسير الاندسير) واستهل الخفيف قصيدته^(٢) بقوله:

يا صورة ترنو إليها العيون واجمة كاسفه
توحي إلى الأنفس هول المنون في اللوحة الخاطفه

ثم أخذ الشاعر في شرح اللوحة بالشعر حتى ختم القصيدة بقوله:

يا ويح للانسان من نفسه وطبعه الغالب
يسابق الموت إلى رمسه أليس بالذاهب
وغاية المسكين من بأسه الويل للمغلوب والغالب

وجعل الزيات مقاله^(٣) أشبه بصلاة من أجل السلام واختتمه بقوله: «اللهم إن في السلام نعمة، وإن في الحرب حكمة، وبين نعمتك وحكمتك ضلّت عقول الناس».

وكتب محمود غنيم قصيدة بعنوان «شبح الحرب»^(٤) مطلعها:

هو الموت أن قامت ساقها الحرب
وإلا فحسب الناس ما يفعل الرعب

وكتب عبد اللطيف النشار قصيدة بعنوان «بين السلم والحرب»^(٥) ومنها:

يارب ماذا تخبيء الأقدار ضل الخيال وحارت الأفكار
أغد يغادر في الغيوب مكانه ليرى صروح حضارة تنهار

في هذه الأمثلة وغيرها صور الأدباء إرهابات الحرب التي لم يجدوا فيها سوى الخراب والموت، وعبروا عن حبههم للسلام.

٢ - البدايات :

قبل أن تعلن بريطانيا - وفرنسا - الحرب رسميا في الثالث من سبتمبر كانت مصر قد أعلنت الأحكام العرفية في أول سبتمبر - بناء على طلب السفارة البريطانية - تنفيذاً لأحكام معاهدة ١٩٣٦ . وفي ذلك اليوم عين علي ماهر حاكماً عسكرياً ، وأعلنت الرقابة على الصحف والمكاتبات والرسائل والسينما والإذاعة ، وقطعت العلاقات السياسية مع ألمانيا . وبدأ جو الحرب في الانعكاس على افتتاحيات المجلات . ومنها ماكتبه العقاد في «الرسالة»^(٦) حول ذكرياته عن الحرب الأولى وأخطار الرقابة ، ودعائه الله أن يقي صحافتنا من هذه الأخطار ، وما كتبه المازني في العدد التالي^(٧) عن الحريين العظيمين اللتين أثارتها ألمانيا على نمط واحد ، وما كتبه الزيات عن «جريمة النازية على الانسان»^(٨) .

وتدرج إنتاج الأدباء عن الحرب بعد ذلك من المقالات إلى الأشعار والقصص وتدرجت المجلات في نشر هذا الانتاج من المساحات المحدودة إلى المساحات الكبيرة . وبدأ العنوان الفرعي : «من أدب الحرب» في الظهور على رأس عناوين كتابات الأدباء وابداعاتهم عن الحرب في مجلتي : الرسالة والثقافة بوجه خاص . كما بدأ الكتاب في تجميع ما كتب من قبل عن الحروب الماضية ودراسته كما فعل عبدالحفيظ نصار في دراسته بعنوان «أدب الحرب»^(٩) . وفيها عرض لنماذج من الأدب عن الحرب عند القدماء والمحدثين من العرب والأوربيين . وبدأت المجلات بنشر أعمال سبق كتابتها أو نشرها عن الحروب ، مثل قصيدة «أخي»^(١٠) لميخائيل نعيمة (لبنان) التي استوحاها من ذكرياته في الحرب الأولى ، وكانت من أسس دعوة محمد مندور إلى الشعر المهموس بعد نحو سنتين . ويستهل الشاعر قصيدته بقوله :

أخي ، إن ضجج بعد الحرب غربي بأعماله
وقدّس ذكر من ماتوا ، وعظّم بطش أبطاله
فلا تهزج لمن سادوا ، ولا تشمت من دانا
بل اركع صامتا مثلي ، بقلب خاشع دام
لنبكي حظ موتانا

وشيئا فشيئا بدأ الانفعال الحقيقي بالحرب عند الشعراء في الظهور، ومن أبرز هذه البدايات وأنضجها قصيدة طويلة بعنوان «هاتف من الحرب»^(١١)، لمحمود حسن اسماعيل، ومطلعها:

أغفى ربابك لاشدو ولا طربُ وجفَّ حانك لا كأس ولا عنبُ

وعلى هذا النحو من القافية البائية يمضي الشاعر في أبيات القصيدة الثمانين فيصور موقف الشاعر الساهي المكتئب على ضفة الأحلام وكيف أيقظته الحرب:

والأرض موقد أعمار قد اشتعلت في جمرة الناس لا الأعواد والخطبُ
كأنها رأس مجنون قد احتدمت به الهواجس واستشرى به الغضب
ترتجُ في راحة الطاغي كجمجمة تحت القتام طوت أحلامها الكرب
علا دخان المنايا في سماوتها فزلزلت رهبة من هوله السحب

ثم يصور عدوان المتحاربين على الأرض والسلام والبشر، ووحشية الانسان، وهول الحرب:

الناس منها أعاصير مزججرة يرتج في يدها الفولاذ واللهب
والموت شاعر آجال على فمه ينمى النشيد، ويرثى نفسه القصب
قد جن فارتجل الأعمار قافية مزموورها من قلوب الناس متهب
ترى الحضارة ثكلى في مآتمه ودمعها من جراح العصر منسرب

ثم يعود إلى قومه فيذكرهم بأجداد الماضي ويستثير مكانم القوة فيهم وينادهم في ختام القصيدة قائلاً:

هبوا حتوفا وطيروا أنسراً وثبوا صواعقا بالمنايا الحمر تصطخب
وفي دمي النغم الجبار يلهمكم شجوا تعانق فيه السحر واللهب
والشعر دنيا من الإعجاز ساكنة لولا الأسى رقرقت أنغامها الشهب

كما تنبه الكتاب إلى تأثير الحرب على الأدب فدعوا زملاءهم إلى الاستجابة لهذا المؤثر الجديد، ومن ذلك ما كتبه محمود شاكر في باب «الأدب في أسبوع» في

«الرسالة»^(١٢)، إذ قال: «أما أثرها (الحرب) على الأدباء فهو أشد تغلغلا في طوايا النفس وأشد هذا لعواطف الانسانية»، ثم دعا الأدباء إلى تعمق هذا الأثر وعدم مجارة العامة في لوك أخبارها حتى يمهّدوا لتهذيب النفس الانسانية وتربيتها والتسامي بها عن المعنى الحيواني الضاري الذي تنشئه الحروب في مهد من الأشلاء والدم. ومن ذلك أيضا ما كتبه الكاتب المجهول (زكي مبارك) الذي أنحى باللائمة على أدباء مصر وشعرائها وكتابها أن تنزوي بهم الحياة في أحجار مظلمة يخيم عليها الركود الفكري والهمود والتوكل^(١٣)، وما كتبه ك. م في افتتاحية بعنوان «أدبنا والحرب» قال فيها إن موقف جل الصحف عندنا من الأدب حين أذن مؤذن الحرب قد حمل الأدباء على الكسل والجمود، فلم تستطع الصحافة التغلب على أزمة الورق، واختزلت المساحة المخصصة للأدب. وذكر الأدباء الدور الذي يمكن أن يلعبوه، وكيف يكونون ألسنة دعوة، وحاس وبعث للأمال، فإذا فقدنا في شعرائنا (عنتره) أو (شاعر بني حمدان) أو (المتنبي) فلا نريد أن نفقد منهم حُداة الجنود ولا موقدي نار الإقدام ولا مسجلي النصر^(١٤).

وكان أحمد أمين قد دعا الأدباء في كلمة نشرها في «الاهرام» إلى بذل الجهود لتزكية الحساس. وعلق على ذلك محمد أحمد خلف الله في مقال بعنوان «دعوة إلى الكتاب»^(١٥) دعا فيه إلى تكوين حركة جامعية من الطلاب والأساتذة تكون نواة لحركة مصرية كبيرة ترمي إلى إعداد الشعب كله لا إلى إعداد طائفة المتعلمين فحسب. كما علق زكي مبارك بعنوان «الكتيبة الأدبية»^(١٦) داعيا إلى تأليف كتيبة من رجال التعليم لتقوية الروح القومي وحراسة العزيمة الوطنية من عدوان الأراجيف بما ينشرون على صفحات الجرائد والمجلات وبما يذيعون من خطب ومحاضرات.

٣ - سقوط باريس:

في مايو ١٩٤٠ اجتاحت جيوش هتلر فرنسا، واستولت عليها في سبعة أسابيع. واحتلت باريس، فأيقظ ذلك في أدبنا حماسة شديدة ضد الحرب، وتدفقت الكتابات - بشكل لم يسبق له مثيل - في رثاء باريس والتنديد بطغيان هتلر وبربرية

جيوشه . وكان أول الكاتين طه حسين الذي أفاض في ذكر مآثر باريس على الحضارة الانسانية مبديا تعاطفه الشديد مع أهلها^(١٧) . وكتب الزيات افتتاحية بعنوان «فرنسا تنهار»^(١٨) استهلها بقوله : «سبحانك اللهم مالك الملك وصاحب القدرة ! أفي أقل من دورة القمر تخشع باريس محراب الأدب والقوة ، وتخضع فرنسا منجم الذهب للمادة» ثم اختتمها بقوله : «ورحم الله جان جاك روسو . فقد أجهد قريحته في التدليل على أن العلم يفسد الانسان . ولو تنفس به العمر إلى عهد النازية لأيقن أن الانسان هو الذي يفسد العلم» وكتب زكي مبارك بعنوان «مدينة النور تعاني الخطوب»^(١٩) فأبدى ألمه لسقوط باريس أو مرجع روحه بعد القاهرة وبغداد وسنتريس على حد تعبيره . ثم عاد فكتب في باب «الحديث ذو شجون» بعنوان «أوهام أدبية تخلقها الحوادث»^(٢٠) فدافع عن باريس وأهلها إزاء ما كتبه البعض في تفسير هزيمتها من أن أهلها يؤثرون الدعة والسلامة ويقبلون على الخلاعة والمجون .

وكتب محمود شاكر بعنوان «نهاية باريس»^(٢١) مستغرباً أن يبكي أدباؤها باريس ، مقدرا ما لها من مكانة ، داعيا إياهم إلى البحث عن الحقيقة في سقوطها بدلا من الحداد والبكاء . ومع ذلك استمر الشعراء - بصفة خاصة - في بكاء باريس . فكتب علي محمود طه قصيدة طويلة بعنوان «محنة باريس»^(٢٢) استهلها بقوله :

سألوني عن بياني وقصيدي	أسفا . . باريس ! مات نشيدي
شهد الحب ذكرناك ولم	أنس نجواك ولم أخفر عهودي
أنا لا أنسى ليالي على	روضك الرفاف بالزهر النضيد

ثم صور معنى باريس في ذهنه بقوله :

لست بنيانا ولا أرضا ولا	غاب آساد ولا جنة غيد
أنت معنى عالم الفكر به	يتحدى قبضة الباغي المريد

ولم ينس الشاعر أن يذكر باريس بدمشق التي ضربها جنرال فرنسي بالقنابل عام ١٩٢٥ كما ذكرها بأقانيم ثورتها الضائعة (الحرية والإخاء والمساواة) ثم ناداها في ختام القصيدة بأن تثور لنفسها .

فخذي الحق والروح الذي هز بالثورة أركان الوجود
وابعثيها ثورة أخرى فما يعرف الأحرار معنى للجمود

وعاد زكي مبارك فكتب بعنوان «الحزن على باريس»^(٢٣) موضعا ماسبق أن كتبه مما أساء بعض الكتاب فهمه (علي الطنطاوي ومحمود شاکر ومحمود حسن اسماعيل والمازني). وقال إنه فرق فيما كتب بين فرنسا السياسية وفرنسا الروحية^(٢٤)، وإنه لا يجوز أن يقع حادث مثل سقوط باريس ولا يتوجع له روح الأديب. ثم تساءل في ختام كلمته القصيرة بقوله: «وكيف جاز إذن لكبار شعرائنا أن يتوجعوا للأمم التي آذتها الزلازل من أمثال الطليان واليابان؟» ومع ذلك رد عليه عبد المنعم خلاف الذي كتب بعنوان «إلى الباكين على فرنسا: مقتول ييكي على قاتله! وفي غير الحرب»^(٢٥)! قائلاً: «عجيب هذا التفريق والتمييز بين فرنسا السياسية وفرنسا الأدبية والروحية - إن كان لها روح - من أقلام طائفة من كتابنا، بينما فرنسا لا تفرق بين الاسلام والعروبة السياسيين والاسلام والعروبة الروحيين» ومع ذلك أيضا كتب محمود غنيم قصيدة بعنوان «محنة فرنسا»^(٢٦) استهلها بقوله:

رحماك رب إلام نصلى نارها فني العباد ولم تضع أوزارها
غابت ملائكة السلام وأصبحت تذروا أبالسة الجحيم غبارها

ثم فسر تعاطفه مع فرنسا بالرغم من أنه لم يزرها:

ما ضرني أن لم أزرها طالبا وقد اقتبست العلم ممن زارها
باريس أين دمشق أم بغداد هل قصت عليك رواها أخبارها
المدن مثل الناس في آجالها تفتى البلاد إذا قضت أعمارها

وظل سقوط باريس وفرنسا يشغل بعض أدبائنا برغم كل ما قيل وكتب. فقد عاد طه حسين فكتب بعنوان «بين اليأس والأمل»^(٢٧) عن صلابة الأمة الفرنسية وشدة مقاومتها للغزاة، وكيف «تصلى نار الحزن دون أن تفقد حلاوة الأمل والرجاء». ثم كتب مرة أخرى بعنوان «كرامة العقل»^(٢٨) مشيدا بموقف الفيلسوف الفرنسي هنري برجسون الذي رفض أن يتميز عن أبناء وطنه على أيدي المستعمرين الألمان.

ومن وحي سقوط باريس وفرنسا وما أثير حولهما ظهرت مقالات بعناوين مثل «سقوط قسطنطينية في أيدي العثمانيين»^(٢٩) لمحمد مفيد الشوباشي، «رثاء المهالك والمدن في الأدب العربي»^(٣٠) لمحمد عبدالغني حسن. وفي المقال الأخير اعترف الكاتب بأنه استوحاه من مقال طه حسين عن سقوط باريس وقصيدي علي محمود طه ومحمود غنيم. فقد ذكره ذلك كله بما في الأدب العربي من مراثٍ بُكيت بها بلاد، ورُثيت بها ممالك، وودعت فيها حضارات وثقافات.

غير أنه من الملاحظ أن معظم الذين بكوا باريس إن لم يكونوا جميعاً - باستثناء محمود غنيم - كانوا ممن عرفوها عن طريق الدراسة أو الزيادة، وأن ما كتبوه كان تعبيراً عن الصلة العاطفية التي ربطتهم بها^(٣١). ومن الملاحظ أيضاً أن ما كتب كان محفزا إلى حد ما للانفعال بالحرب والتعبير عن ويلاتها مثلما كان تصويراً - في الوقت نفسه - لهذه الويلات. وقد ازداد بعد ذلك الحدث حجم الأدب المعبر عن الحرب.

٤ - ويلات الحرب:

كان لتطور أحداث الحرب بعد سقوط فرنسا وما أعقبه من توسع الألمان في شمال أفريقيا منذ أكتوبر ١٩٤٢ إلى مايو ١٩٤٣، وازدياد آثار الغارات والتخريب في القاهرة والاسكندرية، أثر بارز في ازدياد حجم التعبير عن ويلات الحرب.

وقد تدرج التعبير عن هذه الويلات ونما شيئاً فشيئاً. وكان من أوائل مظاهر هذا التعبير ما كتبه أحمد الصاوي محمد في إحدى افتتاحياته بعنوان «بهجة ليالي الغارات الجوية»^(٣٢). فقد كتب عن الظلام الذي بدأ يسود القاهرة في أواخر عام ١٩٣٩ والمخايء التي انتشرت فيها حين كان ثمة أناس في الجانب الآخر من الأرض يعيشون عيشاً متواصلاً في الخطر الحقيقي والظلام الشامل. وكان يقصد بذلك أن ما تشهده القاهرة من مظاهر الحرب لا يقاس بما تشهده بعض بلاد أوروبا في ذلك الوقت، ولا سيما بولندا التي كان الألمان قد اجتاحتوها.

وعلى أثر ازدياد الغارات الجوية على القاهرة والاسكندرية بعد سقوط باريس، هاجر كثيرون من أبناء المدينتين إلى الريف مثلما هاجر بعض الأدباء ولا سيما الزيات

ومحمود تيمور. وكان المهاجرون يشكلون في ذلك الوقت مشكلة اجتماعية شغلت الكثيرين. فقد كتب زكي مبارك عن بعض مظاهرها الضارة وأهمها عدم احترام شباب المهاجرين لتقاليد الريف، وضرب مثلاً لذلك بتخطر بعض هؤلاء الشباب فوق شطوط الجداول، وقد لبسوا «البيجامات» وتركوا رؤوسهم العارية تداعب النسيم بالشعر المعطر المشكول ثم حذر هؤلاء الشباب من سخرية أهل الريف وازدرائهم، ونصحهم بالتخلق بأخلاق الريفيين^(٣٣). وكتب الزيات افتتاحية عن أولئك الذين هاجروا إلى الريف إثر الفرقة الشديدة التي نالت الناس من الغارات الجوية الإيطالية، وما يعانيه هؤلاء ومضيفوهم من الفقر في القرى، واستغاث في ختام حديثه بوزير الشؤون الاجتماعية^(٣٤).

وكتب أحمد الصاوي محمد في افتتاحية بعنوان «الاسكندرية»^(٣٥)، مصوراً ليل المدينة بقوله: «وفي الليل طغت الظلمات على عروس البحر الأبيض، فلبست ثوب الحداد. صارت حزينة حزناً لا يوصف، فلا نظرة ولا ابتسامة. كنت ترى الكورنيش الذي لا آخر له وقد انتشع بالسواد. وتتأمل آلاف النوافذ التي كانت بالأمس تتجاوب بأنوار الصفاء، وتفويض الحجرات من ورائها بكؤوس الهناء فإذا بها كلها مغلقة، معتمة، خرساء.

وصور فؤاد بليبل بعض ويلات الحرب في قصيدة بعنوان «العلم والحرب»^(٣٦)، مطلعها:

أبي العلم إلا أن يضرُّ بنا العلم فأعذبه مرُّ وبلسمه سُمٌ
ثم تحدث عن تسخير الإنسان للعلم من أجل الظلم والأذى، وكيف أن الإنسان نفسه شيمته الظلم، وكيف تعددت صور هذا الظلم باستخدام العلم:

ففي اليم منه ماخر يقذف الردى إذا ثار ماد البحر واضطرب اليمُ
تهاب تنانين البحار اقترابه هو الحوت إلا أن يأكله الفحمُ

وبهذه الطريقة مضى الشاعر في تصوير عدة الحرب الحديثة بين قناص وغواصة وبوارج ودبابات (مطايما من الفولاذ لا تعرف الوجى)، وكيف عم الخصاص الأرض

حتى بطونها، فتحت الثرى خصم وفوق الثرى خصم. ثم اختتم قصيدته الجميلة
بقوله مخاطبا العلماء:

إذا ما قصرتم علمكم ونبوغكم على الشر لا كان النبوغ ولا العثم
وصور عبداللطيف النشار بعض ما يلقيه بسبب إصراره على عدم الهجرة في
قصيدة بعنوان «الاسكندرية والهجرة»^(٣٧) تقول أبياتها القليلة:

يقول مهاجرو الجيران: باق؟ فقلت لهم: وي رمق بقيتُ!
أهجرها فأين إذن أموت سأدفن في ثراك كما حييت
سأدفن في جوار أبي وجدي بأرض تربها مسك فتيت
هبوا جسمي تمزقه الشظايا فكيف يفيت من قدر مُفيت
غد آت وإن غدا قريب غدا يتجمع الشمل الشتيت

ومما يلفت النظر في تعبير الأدباء عن ويلات الحرب أن عامي ١٩٤١ و ١٩٤٢
قد فازا بنصيب الأسد في هذا التعبير. فقد كتب الكثير خلال العامين. ولم يقتصر
الأمر على المقالة والقصيدة فقد نافستهما القصة القصيرة. وارتفع المستوى الفني في
الأشكال الثلاثة ارتفاعا ملحوظا.

وكتب أحمد فتحي مرسى قصيدة بعنوان «نهاية زعيم»^(٣٨) صدرها بعبارة
طريفة متنبئة يقول فيها: «مرفوعة إلى المغفور له خالد الذكر السنيور موسوليني»
ومطلعها:

خفض عليك من.العذاب الصبر أجمل في المصاب
ولّى صوابك لا أصبت ولا رجعت إلى الصواب
وعلى هذا النحو مضى الشاعر في هجاء موسوليني.

وكتب ابراهيم ناجي قصيدة «ليالي القاهرة»^(٣٩) وفيها صور لقاء محب بحبيبته
في ظلام ليالي القاهرة الساكنة ذات المصابيح الزرق، يقول:

ظلمَ على ظلم على ظلم وفتى غريب القلب منفرد

غشى السكون فليس من قدم وخلا المكان فهاهنا أحد
وطغى الهوى في صدر مختنق في ليلة صيفية الريح
يرنو بناظره إلى طرق عمياء زرقاء المصابيح

وكتب عبداللطيف النشار قصيدة «الاسكندرية بعد الفاجعة»^(٤٠) مصورا
هجرة أهلها بقوله:

يا كنت مصطفىا ريفي ومربعه يا ثغر في جنبات الريف تصطاف
مهاجرون على الأنصار قد نزلوا كلا الفريقين رحب الساح مضياف
وكتب أيضا قصيدة «غارة»^(٤١) مصورا إحدى الغارات على مدينة
«الاسكندرية»: قائلا:

جلاك أم يغشاك ليل مقمر بدر وتطفأ في الديار الأنور
وتمد أذرعة الشعاع طويلة ويصبح من فرق الوقاية منذر
.....
هبطت ثريات مضاعفة السنا وكأنها في بطئها تتبختر
أعراس جن أتقنت حفلاتها والإنس فيها كالذبائح تنحر
وكتب عبدالعليم القباني قصيدة «نكبة الاسكندرية»^(٤٢) ومطلعها:

يا صديقي وأنا الباكي على جنة الدنيا.. ألا تبكي معي
ومنها:

يا صديقي لو ترى الثغر وما نكب الثغر به لم تهجع
رب أم في الدجى صارخة مزقت قلبي وأجرت أدمعي
ورضيع في فم النار وما ذاها عنه حنان الموضع
واستمر النشار بعد ذلك فكتب قصيدة «أحياء الاسكندرية»^(٤٣) قائلا:

شوارع الثغر ما الزحام طيف تولى به منام
أو أمل في الغيوب يرجى إذ يرجع الأمن والسلام

لا شيء لا شيء في ذراها لله سبحانه الدوام
يا قلب كم فيك من معان تروع لو أمكن الكلام
وكتب قصيدة «مدينة بلا نساء»^(٤٤) يصور أحد مظاهر هجرة أهل المدينة عنها:

يا بلدة أمست بلا نساء منبوذة من رحمة السماء
أين التفات الأم للأبناء أندى على القلب من الأنداء
وكتب سعد دواردة قصة «البيت الهادي»^(٤٥) حول تجربة الهجرة من الاسكندرية إلى الريف، وكيف تجمع المهاجرون في أحد القطارات، «فارين من الموت الذي كان يحوم فوق رؤوسهم، ولا حديث لهم إلا ما أصابهم من نقص في الأموال والأرزاق والأرواح». وقد اختار راوي القصة إحدى المهاجرات، وهي فتاة تدعى «عايدة» فروي حكايته معها، وكيف دخلا إحدى دور السينما ذات ليلة، فإذا بغارة تصب على المدينة. وخرجوا من السينما إثر انقطاع النور فطالعتهما المدينة بوجه يمثل عنف الحرب وشقائها. وبعد أن يتذكر الراوي هذا كله والقطار ينهب الأرض في قلب الريف مهدثا أعصاب الجميع، يتخيل اليوم الذي يعود فيه المهاجرون، وصوة البيت الهادي الذي ينتظره في الاسكندرية. «أما هؤلاء الذين أحزننا فقد هم وأبكنا فإني موقن أن لهم الآن بيتا هادئا»، على حد تعبير الراوي وهو ينهى قصته.

وكتب محمود حسن اسماعيل قصيدة أخرى طويلة بعنوان «من جراح الحرب»^(٤٦) يسخر فيها من الأغنياء الذين بخلوا على منكوبي الحرب بالمساعدة ويستهلها:

عبيد الخزائن طوفوا بها كما طاف نعش الهدى بالصنم
وأدوا الصلاة بأعتابها عساها لكم كعبة أو حرم
ثم دعا إلى الثورة في نهايتها قائلاً:

تمردت الأرض تبغي الوثوب فما بالناس بالكرى نعتصم
ألا فلنقم من عميق الرقاد فلا بعث للجيل إن لم نقم

وكتب خليل شيبوب مقالين بعنوان «حديث المخايء»^(٤٧) عن الاسكندرية ولياليها القلقة المضطربة التي يحياها أهلها بالسهر وترقب الغارات والنزول إلى المخايء أو «المحاشر» كما يسميها الكاتب، حيث تتعدد اللغات والأزياء والوجوه، ولا تشترك إلا فيما يبدو عليها من آثار الضجر وتوقع الخطر. وروى في مقالته كثيرا من الطرائف والحكايات حول ما يحدث في المخايء أثناء الغارات.

وتناول الزيات في سلسلة مقالات افتتاحية بعنوان «من أحاديث القهوة» الكثير من ويلات الحرب ومشكلاتها في الريف. وقد أدار المقالة الثالثة - على سبيل المثال - حول «مشكلة القوت»^(٤٨) واستهلها بقوله: «والقوت اليوم بفضل الطاغية «هتلر» لم يعد كما كان مبذول المنال يأتيك على اغتماض وأنت وادع، وإنما أصبح عزيز الدرك لا تناله إلا ببطاقة أو صداقة أو شفاعة» ثم تحدث عن عناء الناس في الحصول على هذا القوت بالبطاقات والتلاعب والوساطات قائلاً: «لقد فَجَّرَ التجار وهودتهم المطاعم، فاحتكروا السلع واختزنوا الأرزاق، وعموا عن طريق الحق، وصموا عن نداء الضمير، ولم ترعهم خشية الله، ولا سطوة الحكومة، لأن الله يمهّل ولأن الإنسان يمهّل... إن في مخازن الأغنياء ومخايء التجار من الأقوات مالمو عرض للبيع المشروع لأعاد إلى الناس عيشهم الأول، ولكن الفقدان والحرمان سيدومان ما دام للطامع يد وليس له قلب، وللحكومة لسان وليس لها عين ثم قارن بما تفعله الحكومة هنا والحكومة في انجلترا. واختتم المقال بما بدأه به: «وعادت الريح الباردة تهب هبوب الخلق الشموس، فقطعت الحديد وقوضت المجلس وانذرت القوم أن يهجروا الكافورة حتى يعود الربيع»^(٤٩).

في تلك المرحلة أيضاً كتب نجيب محفوظ عن ويلات الحرب قصتين واقعتين قصيرتين. إحداهما بعنوان «بدلة الأسير» والأخرى بعنوان «ليلة الغارة»^(٥٠). أما القصة الأولى فتدور حول «جحشة» بائع السجائر في محطة الزقازيق الذي وقف يبيع السجائر لمجموعة من الأسرى الإيطاليين توقف بهم قطار خاص في المحطة، ولكنه اكتشف أن الأسرى لا يملكون نقوداً، فباعهم السجائر مقابل قطع من ملابسهم تجمعت على جسمه في النهاية حتى صار «جندياً إيطاليا كاملاً» دون أن ينبجح في

الحصول على حذاء . وصفر القطار فقفز جحشه يائسا وعندئذ لمح أحد الحراس فناداه ظنا منه أنه أسير فلم يفهم ، فأطلق عليه النار ، ودوى عزيف الرصاصة بصم الأذان وأعقبتها صرخة ألم وفزع . وتصلب جسم «جحشة» في مكانه فسقط الصندوق من يده ، وتناثرت علب السجائر والكبريت . ثم انقلب على وجهه جثة هامدة وهكذا راح «جحشة» ضحية الحرب وروحها العبيثة بعد أن دارت برأسه أحلام كبار حول القضاء على فقره الذي عيرته به خادمة مأمور المركز ورغبته في العودة إليها منتصرا محملا بالملابس !

وأما القصة الأخرى فقد استهلها بقوله : «سيدكر أهل العباسية ليلة منتصف سبتمبر ما نبضت لهم قلوب . وسأذكرها خاصة كأشدهم ذكرا لها . ولا عجب فقد امتحنا تلك الليلة بتجارب الرعب والفزع . وابتلينا برؤية الموت سافرا ، وأحاط بنا جو الظلام والوحشية . وكانت القاهرة قد ألفت أن تستيقظ في جوانب متباعدة من الليل على عويل الانذار بالغارات ، متقطعا منذراً بالشر ، ومتصلا مبشرا بالسلام ، ثم وقعت غارات الاسكندرية المفجعة ، وترامت بها الأخبار ، فحمل توقع الشر الناس على الأخذ بأسباب الحذر من اللجوء إلى المخايء العامة أو المخايء الخاصة أو الأدوار التحتية . وانقضت الليالي بسلام فاطمأنت النفوس ، وتراخت عن الحذر ، ولم تعد الحجرة التي أعدتها لاستقبال سكان بيتنا تستقبل أحدا منهم ، ولبت خالية بساترها السوداء الكثيفة ونورها الأزرق الخافت . فلما كانت الليلة المشثومة ، استيقظت كالعادة بعد منتصف الليل على صفارة الانذار» .

وبعد هذه المقدمة بدأت القصة بأزيز طائرة في الجو هرع سكان العمارة على أثره إلى غرفة الاستقبال في شقة الراوي ، ولكن الخوف كان قد تملك الراوي نفسه بسبب الأزيز المستمر والأضواء الكاشفة والمدافع المضادة ثم وقوع انفجار مروع تلاه ثان فثالث فابع ، حتى انقلب الجو إلى جحيم ، واضطرب الحاضرون ، وتحطم زجاج النافذة ، ولم يدر الراوي ماذا حدث له بعد ذلك سوى أن الأرض صدمت وجهه وأن رائحة البارود زكمت أنفه . فقبع مستسلما حتى دوت صفارة الأمان ، وبدأ الحاضرون يصلون على النبي ويثرثرون ، ولكن فرحهم ما لبث أن انقلب إلى مأثم حين اكتشفوا

أن طفل إحدى السيدات قد شقت رأسه شظية وتدفق منها الدم كالنافورة فلم يستطيعوا الحصول على الاسعاف، والراوي قد حيره الموقف واختيار الشظية لرأس الطفل البريء من دون الجميع» وهكذا انتهت الغارة - كما يقول الراوي - في مخبئنا الخاص. لقد كانت تلك الليلة تجربة قاسية، ابتليت بها قلوبنا ومشاعرنا، وكان ختامها مأساة تلك الأم التي ذبح وحيدها في حجرها.

وبالرغم من جودة القصة الأولى ونضجها الفني، وتصويرها لأثر الحرب وويلاتها بلا تقرير أو أسلوب مباشر، خلعت القصة الثانية من هذه المقومات وبدت ضعيفة فنيا لا في قيامها على «حدوتة» فحسب وإنما في قيامها المباشر على التقرير كما هو واضح في بدايتها ونهايتها اللتين لم تكونا بحاجة إلى ذلك. وربما كان هذا هو السبب - على أية حال - في عدول الكاتب عن ضمها إلى مجموعته «همس الجنون».

وكتب علي محمود طه قصيدة «نهاية موسوليني»^(٥١) بعد أن اضطر الأخير إلى الاستقالة في أعقاب هزائم قواته في اليونان وليبيا وشرق أفريقيا. وكان الملك فيكتور عمانويل والمارشال بادوليو قد نظما انقلابا ضده في ٢٥ يوليو ١٩٤٣ ووضع على أثره في السجن^(٥٢). ومن الواضح أن القصيدة كتبت بعد الاطاحة بموسوليني. إذ يستهلها الشاعر بقوله:

نبأ في لحظة أو لحظتين طاف بالدنيا وهز المشرقين
نبأ لو كان همس الشفتين منذ عام، قيل إرجاف ومين
.....

موسوليني! أين أنت اليوم؟ أين

حلم أم قصة؟ أم بين بين

ثم يتحدث الشاعر عن قصر فينيسيا الذي اعتاد موسوليني أن يخطب في شرفته، ويقول:

سقت للمجزرة الزغب الصغارا بعد أن أفنيت في الحرب الكبارا
ويذكره بهزائم جيوشه في الصومال والحبشة، كما يذكره بالقمصان السود التي

اشتهر بها رجال حزبه ولكنها لم تحم بلاده :

لم آثرت من اللون السوداء لونها كان على الشعب حدادا
ثم يناديه أن يرى الطلول والرسوم على أبواب روما، وأن يرى فظاعته وخطايه
وقتل الأبرياء، في بيروت ومصر وليبيا، ويذكره بعمر المختار الأعزل الذي هزم
قواته. ويختتم القصيدة بقوله :

موسليني خذ بكفيك الحديداً وضع القيد لساقيك عتيدا
أو فضع منك على النصل وريدا فدمي يخنقك اليوم طريدا
وهكذا ظل الأدباء - والشعراء بخاصة - يسجلون ويلات الحرب ويتشوقون
إلى السلام، و ينتظرون حلوله مع كل عام جديد، مثلما عبر محمد عبد المنعم الغرباوي
في قصيدته إلى عام ١٩٤٥^(٥٣) التي استهلها بقوله :

أفيك بشري لنا بالسلم يا عام أم فيك للكون أهوال وآلام
ضقنا بويلات حرب ما ليلتها فجرٌ ولا صبحٌ للمراجلين أحلام
أفنت قوانا وما خضنا معاركها فكيف من هم لها وقْدٌ وإضرار

٥ - التأمل والتحليل :

لقد تابع بعض الأدباء والكتاب ظاهرة أدب الحرب هذه منذ بدايتها إلى
نهايتها. وكان منهم من انفعَلَ بالحرب مثل من ذكرنا أمثلة لهم، ومنهم أيضا من لم
ينفعَلَ بالحرب انفعالا شعريا أو قصصيا، ومن أبرز هؤلاء المازني والعقاد والحكيم
وسيد قطب. وكان لبعض هؤلاء - الذين لم يشكلوا أغلبية - رأي في هذا الانفعال.
ومن ذلك ما كتبه سيد قطب في مستهل مقال له بعنوان «على هامش النقد: بمناسبة
ذكرى حافظ»^(٥٤) فقد قال: «منذ أيام قابلي أحد المتأدبين فبادرني بقوله: «أين
قضاءك في الحرب وأهوالها؟ فلم أرد أن أجيب الجواب الجدي على هذا السؤال،
واكتفيت أن أقول: إنما يتكلم اليوم المدفع والدبابة فلا حاجة إلى ألسنة الشعراء!». »

ومن هؤلاء أيضا العقاد الذي كتب افتتاحية بعنوان «الحرب والشعر»^(٥٥)

واستهلها بقوله : «من رأيي الذي شرحته قبل الآن»^(٥٦) أن الحروب والثورات تشحذ ملكات الخطابة ولا تشحذ ملكات الشعر، بل تلجئها أحيانا إلى الصمت والركود، ولأن الشعر فردي والخطابة اجتماعية تنشط بنشاط الجماعات، وتؤدي عملا لا غنى عنه في أيام الحرب والثورات . . أما الأناشيد والأغاني إبان الحرب والثورة فحكمها حكم الخطابة» ثم عاد العقاد في افتتاحية أخرى بعنوان «حول الحرب والشعر»^(٥٧) فبرر رأيه هذا وأكد عليه .

غير أن هذا الرأي الذي أبداه قطب والعقاد في تواري الانفعال الشعري وقت الحروب، وإفساحه المجال للخطابة أو ما يعادلها من نثر كالمقال، ليس صحيحا على إطلاقه، وإذا صح أحيانا فلم يصح - كما رأينا - على الشعر، والشعراء الذين تجاوزوا مع أحداث الحرب، وعبروا عن ويلاتها وأهوالها. بل إن بعضهم ولا سيما علي محمود طه وناجي ومحمود حسن اسماعيل، أثبتوا التزامهم إزاء الأحداث العامة، وأبدوا مسئوليتهم تجاه ما يدور حولهم، على نحو ربما يتعارض - للوهلة الأولى - مع المفهوم العام للرومانتيكية التي كانوا أبرز أنصارها في ذلك الوقت. ومع ذلك فللرومانتيكية جانب ثوري يسعى إلى إيقاظ الشعوب ويحمسها للثورة على ظالمها الأجانب والمحليين، ويوجهها نحو الوعي الوطني والكفاح ضد الاقطاع والاستبداد والحكم الأجنبي^(٥٨).

وقد صورت وداد سكاكيني (سوريا) رد الفعل عند الأدياء إزاء الحرب فكتبت مقالا بعنوان «أدباؤنا في الحرب»^(٥٩) استهلته بالإشارة إلى الذهول والخمول اللذين انتابا أهل الأدب في كل قطر، ولكنهم - كما قالت - سرعان ما استردوا وعيهم وعادوا إلى أقلامهم ودفاترهم يودعونها ثمرات الفكر والقريحة، ويعالجون فيها قضايا المجتمع ومشكلاته. ثم أشارت إلى أدياء مصر (طه حسين وأحمد أمين والزيات والعقاد وتيمور والحكيم) وكيف أنهم نشطوا ونشروا في هبة المعامع وهي قريبة منهم، ولكن أدهم خلا من صورها وطوابعها، فلم يتسم إلا بفاقع من ألوانها. وحجة بعضهم أنهم يذيعون اليوم من منتوجهم ومحصولهم ما يبصرون به الناس، ويلهونهم عن أنفسهم لحظات من ليل أو نهار، لينسوا أو يتناسوا بعض ما يحيط بهم من قلق

ومكروه^(٦٠). ثم تحدثت بعد ذلك عن أدباء لبنان والشام فذكرت خمولهم في هذا الجانب. واختتمت مقالها بقولها: «إن وحي الحرب لا يكون إلا في ظلالها الجاهمة اللاهبة، وعلى شهابها الخاطف وضوئها الشاحب. وأقلام الأدباء والشعراء ينبغي أن تنغمس في الدماء المسفوكة لمطامع الجبارين، كما تنغمس في المداد».

أما الذهول والخمول اللذان يتتابان الأدباء عند قيام الحروب فأمر طبيعي، ولكنها لا يستمران طويلاً، وهذا ما أيدته الكاتبة. وأما نشاط أدباء مصر في هبة المعامع فدليل آخر على أن الكلمة يمكن أن تؤدي دوراً لا يقل - وقت الحروب - عن دور المدفع والدبابة. والأسماء التي ذكرتها الكاتبة لم تكف عن النشاط والانفعال خلال سنوات الحرب. وقد كانت الخصومات والمعارك التي خاضوها جزءاً لا يتجزأ من هذا النشاط الذي انصرف معظمه إلى المقال، على حين انصرف معظم نشاط الشباب في هذا الميدان - كما رأينا - إلى الشعر والقصة.

لقد حاول العقاد عند انتهاء الحرب أن يقيم الأثر التي تركته في الأدب فكتب مقالات بعنوان «أثر الحرب في الأدب العربي»^(٦١) جمع فيه أثر هذه الحرب والحرب التي سبقتها ثم قارن بين الأثرين. وكان مما ذكره أن حركة التجديد في الشعر نشطت في أثناء الحرب الأولى أقوى نشاط عرفناه في العصر الحديث، وأن حركة النقد للمدرسة الشعرية القديمة بدأت فيها ثم استمرت بعدها. أما في الحرب الثانية فلم يكن للتجديد في مذاهب الشعر نصيب وافر، بل كان أكثر النشاط الأدبي متجهاً إلى الدراسات والقصص والأغاني العامة التي قد تسمى - مع التجوز على حد تعبيره - بالأغاني الشعبية وأرجع ذلك إلى أسباب موقوتة وأخرى دائمة.

«فمن الأسباب الموقوتة التي لم يكن لها نظير في الحرب الأولى أن الغارات الجوية كانت خطراً على بلاد الشرق الأدنى من اللحظة الأولى، فعمت قيود الإضاءة وأوى الناس إلى البيوت، واتسع لهم وقت الاطلاع، واقترن ذلك بانقطاع الوارد من الكتب الأدبية، أو تباعد الفترات بين أوقات وصول البريد، كما اقترن بهدوء المناوشات الحزبية وضيق نطاق الصحف وانصراف القراء عن متابعتها لتشابه الأخبار بعد الهجمات الأولى، وراج النقد في الأيدي فتيسرت أثمان الكتب مع ارتفاع أسعار

الورق، وزادت هذه العوامل جميعا في الإقبال على المطالعة والتأليف. أما الأسباب الدائمة فمرجعها إلى يقظة الاستقلال في الأقطار الشرقية، واتصال هذه الأقطار في نطاق الجامعة العربية، وهو ولا ريب عامل جديد أقوى وأدوم من تلك العوامل الموقوتة، وإن كان أقرب إلى التريث والأناة لضرورة التثبيت في إقرار كل نظام جديد»^(٦٢).

أما الشعر، أو الأغاني على الأجمال، فقد راج منه في الحرب الأخيرة - كما يقول العقاد - ما يروج مع الصور المتحركة، ومع كل تسلية تعتمد على جمهرة الشعب مما راج في سنوات الحرب، كما قل فيه نصيب «الفن الفردي» الذي يشيع في الأمم - كما يقول - وهي في حالة الطمأنية والاستقرار. ثم أشار العقاد إلى ما حدث في سنوات الحرب من اهتمام بالمسائل الانسانية والمذاهب الاجتماعية أو الفكرية وتطور وضع المرأة. واختتم مقاله بأن أثر الحرب في النهاية لا يعدو طور التحول والانتقال، «فمصيره في الغد معلق إلى حين».

غير أن العقاد كان موضوعيا حين وقف في دراسته لأثر هذه الحرب في الأدب العربي عند هذا الحد. فلم يكن من الممكن قياس هذا الأثر فور انتهاء الحرب.

وبعد نحو ثلاث سنوات من انتهاء الحرب حاول الزيات أيضا أن يطرح بعض تأملاته وتحليله لظاهرة التعبير الأدبي عن الحرب على نحو غير مباشر. فقد كتب افتتاحية بعنوان «أدبنا وهذه الحرب»^(٦٣) ولكن الحرب التي في هذا العنوان لم تكن هي الحرب العالمية الثانية، وإنما كانت حرب فلسطين التي وجد الزيات أن الأدباء لم يعبروا عنها التعبير الكافي في ذلك الوقت (بعد شهرين من بدايتها). ومع ذلك فقد استهل حديثه بفقرة عن الحرب العالمية قال فيها: «كان أدباؤنا في الحرب العالمية الثانية إذا سئلوا: ما بالكم تظنون «محايدين» والعالم من جهاته الست قد أخذته جنة الحرب ونفضته حمى الهلاك؟ أجابوا: وما لنا ولأمر لا جارة ولا رادة علينا منه؟ ليست هذه الحرب لنا فتزهونا العزة، وليست علينا فتهزنا الحمية. إنما نحن منها كمن يشاهد من جانب الغاب معركة بين الوحوش، يصيبه من شظاياها الناب المخلوع أو المخلب المقطوع أو المفصل الطائر، فلا يعنيه إلا أن يسب الضارب والمضروب،

ويلعن الغالب والمغلوب . وهذا ما نهض به فن المقالة في ميدان واسع ، وتحرك له الشعر في مجال ضيق .

وقد يبدو أنه لم يكن لنا في تلك الحرب ناقة ولا جمل ، كما يقولون ، أو كما قال الزيات بتعبيره السابق ، ولكن ذلك من حيث الأسباب ، أما من حيث النتائج فقد كان لنا في الحرب ناقة وجمل لاشك فيهما . فقد عانى الشعب من الحرب في مصر وكثير من أقطار المشرق والمغرب العربيين كما تبين لنا في الحديث عن ويلات تلك الحرب . كما قام الجيش وقوات الدفاع الجوي في مصر بدور لا يستهان به في عمليات الدفاع وتأمين الحدود ورد الطائرات المغيرة . وإذا كان «المقال» كما قال الزيات قد نهض في عملية التعبير عن تلك الحرب فلعله قد تبين لنا من تتبعنا لهذه الظاهرة أن الشعر لم يتحرك في مجال ضيق كما قال الزيات ، وأن القصة القصيرة - بوجه خاص - قد شاركت الشعر في التعبير عن ويلات الحرب .

نستطيع أن نخلص مما سبق إلى أن أدباءنا لم يكونوا بمعزل عما يدور في العالم وفي وطنهم على السواء من أحداث وتطورات خلال سني الحرب العالمية الثانية ، وأنهم حاولوا التعبير عن ظاهرة الحرب على قدر ما أسعفهم الفهم والإدراك لها ، وأن كم ما أنتجوه عنها لم يكن يسيراً ولا جرى في مجال ضيق ، وأن بعض ابداعاتهم في الشعر والقصة القصيرة كانت على مستوى عال من الجودة الفنية والإدراك العقلي (قصائد محمود اسماعيل وفؤاد بليبل وفخري أبو السعود وعلي طه بصفة خاصة فضلاً عن قصة «بدلة الأسير» لنجيب محفوظ) .

وإذا كان من الممكن للباحث أن يقيّم ظاهرة أدب الحرب على نحو موضوعي بعد مرور هذه الفترة الطويلة فإن أول ما يلفت النظر في هذه الظاهرة أن الحرب بارهاصاتا وتطوراتها وويلاتها قد أتاحت للأدب العربي في تلك الفترة موضوعاً حيواً للإبداع والكتابة ، وأن الإبداع والكتابة لم يتقطعا بسبب تلك الحرب أو يتوقفا عند شيوخ الأدباء أو شبابهم ، وأن موقف الأدب من الحرب لم يقتصر على تسجيل الإرهاصات أو الويلات ، وإنما تعداهما إلى استهجان الحرب واستحسان السلام .

ولكن يلفت النظر في هذه الظاهرة أيضا أن التعبير الأدبي عنها اتسم - بشكل عام - بطابع الحزن واليأس والتشاؤم، على الرغم من بعض المواقف الحماسية في المقالات والشعر بصفة خاصة، وأنه - أي التعبير الأدبي - مال إلى تصوير الجوانب السلبية والمأسوية في الحرب. فلم يصور الأدباء - فيماشرته المجلات - أية بطولة لجندي أو مواطن. واكتفى الجميع بردود الفعل السلبية مثل الحزن واليأس والخوف.

الهوامش

- (١) انظر: A Dictionary of Modern History,, PP. 355-356.
- (٢) الرسالة: ٢٨٩ في ١٦ يناير ١٩٣٩ ص ١٠٦.
- (٣) المصدر نفسه. ص ١٠٧.
- (٤) الثقافة: ٢١ في ٢٣ مايو ١٩٣٩ ص ٣٨.
- (٥) راجع: عبدالرحمن الرافي: في أعقاب الثورة المصرية ج ٣ ص ٧٣ - ٧٤.
- (٦) الرسالة: ٣٢٣ في ١١ سبتمبر ١٩٣٩ (الافتتاحية).
- (٧) الرسالة: ٣٢٤ في ١٨ سبتمبر ١٩٣٩ (الافتتاحية).
- (٨) الرسالة: ٣٢٧ في ٩ أكتوبر ١٩٣٩ (الافتتاحية).
- (٩) الثقافة: ٣٩ في ٢٦ سبتمبر ١٩٣٩ ص ص ٢٣ - ٢٥ والعدد التالي.
- (١٠) الرسالة: ٣٢٦ في ٢ أكتوبر ١٩٣٩ ص ١٩٠٤.
- (١١) الرسالة: ٣٣٥ في ٤ سبتمبر ١٩٣٩ ص ص ٢٢٣٥ - ٣٦.
- (١٢) الرسالة: ٣٤٣ في ٢٩ يناير ١٩٤٠ ص ص ١٨١ - ٨٢.
- (١٣) مجلتي: ٦ مجلد ١٩ في ١٢ مايو ١٩٤٠ ص ص ٢٠ - ٢١.
- (١٤) مجلتي: ١ مجلد ٢٠ في ٧ يوليو ١٩٤٠ (الافتتاحية).
- (١٥) الثقافة: ٨٢ في ٢٣ يوليو ١٩٤٠ ص ص ٧ - ٩ وكانت «الثقافة» قد دعت محطة الاذاعة إلى عدم إذاعة الأغاني والألحان الخائرة الميثطة عن الحب الرخيص. انظر: ٧٧ في ١٨ يوليو ١٩٤٠ ص ٣٩.
- (١٦) الرسالة: ٣٦٨ في ٢٢ يوليو. ص ص ١١٨٣ - ٨٥.
- (١٧) الثقافة: ٧٧ في ١٨ يونيو ١٩٤٠ ص ص ٤ - ٧.
- (١٨) الرسالة: ٣٦٤ في ٢٤ يونيو ١٩٤٠ (الافتتاحية).
- (١٩) المصدر نفسه. ص ص ١٠٣٩ - ١٠٤٢.
- (٢٠) الرسالة: ٣٦٦ في ٨ يوليو ١٩٤٠ ص ص ١١١٥ - ١١١٧.
- (٢١) مجلتي: ٢ مجلد ٢٠ في ١٤ يوليو ١٩٤٠ ص ص ٣٠ - ٣١.
- (٢٢) الرسالة: ٣٦٩ في ٢٩ يوليو ١٩٤٠ ص ص ١٢٢٢ - ١٢٢٣.
- (٢٣) المصدر نفسه. ص ١٢٣٨.

- (٢٤) يشير إلى ما سبق أن كتبه بعنوان «أوهام أدبية تخلقها الحوادث» انظر العدد ٣٦٦ من الرسالة .
- (٢٥) الرسالة : ٣٧١ في ١٢ اغسطس ١٩٤٠ ص ص ١٢٨٣ - ١٢٨٤ .
- (٢٦) الرسالة : ٣٧٦ في ١٦ سبتمبر ١٩٤٠ ص ص ١٤٥٦ - ١٤٥٧ .
- (٢٧) الثقافة : ١٠١ في ٣ ديسمبر ١٩٤٠ ص ص ٥ - ٨ .
- (٢٨) الثقافة : ١٠٣ في ١٧ ديسمبر ١٩٤٠ ص ص ٥ - ٨ .
- (٢٩) الثقافة : ١٠٢ في ١٠ ديسمبر ١٩٤٠ ص ص ١٦ - ٢١ .
- (٣٠) الثقافة : ١٠٤ في ٢٤ ديسمبر ١٩٤٠ ص ص ١٧ - ١٩ .
- (٣١) من الملاحظ أن مجلة «مجلتي» تخصصت طوال عام ١٩٤٣ كله تقريبا في الكتابة عن باريس وفرنسا على نحو لم يسبق له مثيل من قبل أو من بعد . ونشير إلى أنها أعادت نشر معظم ما كتب في الموضوع عما عرضنا له هنا .
- (٣٢) مجلتي : ١٠ مجلد ١٧ في ١٧ ديسمبر ١٩٣٩ (الافتتاحية) .
- (٣٣) الرسالة : ٣٦٦ في ٨ يوليو ١٩٤٠ ص ١١١٨ (فقرة من بابه : الحديث ذو شجون بعنوان «الهجرة إلى الريف» .
- (٣٤) الرسالة : ٣٦٨ في ٢٢ يوليو ١٩٤٠ (الافتتاحية : بين المهاجرين والأنصار) وقد كتب الزيات في الموضوع أكثر من مرة .
- (٣٥) مجلتي : ٧ مجلد ٢٠ في ١٨ أغسطس ١٩٤٠ (الافتتاحية) .
- (٣٦) الثقافة : ٩٠ في ١٧ سبتمبر ١٩٤٠ ص ص ٣٣ - ٣٤ .
- (٣٧) الثقافة : ٩٦ في ٢٩ أكتوبر ١٩٤٠ ص ٤ وما يلاحظ في هذا العدد أنه ضم ١٠ مواد منها خمس أدبية ومن الخمس أربع عن الحرب .
- (٣٨) الرسالة : ٣٩٧ في ١٠ فبراير ١٩٤١ ص ١٦٣ .
- (٣٩) الثقافة : ١٢١ في ٢٢ ابريل ١٩٤١ ص ٢٩ .
- (٤٠) الرسالة : ٤١٦ في ٢٣ يونيو ١٩٤١ ص ٨٢٢ .
- (٤١) الرسالة : ٤١٧ في ٣٠ يونيو ١٩٤١ ص ٨٤٨ .
- (٤٢) الثقافة : ١٣١ في أول يوليو ١٩٤١ ص ٣٠ .
- (٤٣) الرسالة : ٤١٨ في ٧ يوليو ١٩٤١ ص ٨٧٨ .
- (٤٤) الرسالة : ٤٢٠ في ٢١ يوليو ١٩٤١ ص ٩٣٥ .
- (٤٥) الرسالة : ٤٢٤ في ١٨ اغسطس ١٩٤١ ص ص ١٠٥٠ - ١٠٥٢ .
- (٤٦) الرسالة : ٤٢٥ في ٢٥ اغسطس ١٩٤١ ص ١٠٧٦ .
- (٤٧) الثقافة : ١٤٢ في ١٦ سبتمبر ١٩٤١ ص ص ٢٠ - ٢١ ، ١٤٣ في ٢٣ سبتمبر ص ص ١٦ - ١٨ . وما يذكر أن الرسالة نشرت «في المخبأ» لمحمد دوازة (من الاسكندرية أيضا) قدم فيه بعض ما يحدث وأثره : ٤٤٤ في ٥ يناير ١٩٤٢ ص ص ١٧ - ١٩ .
- (٤٨) الرسالة : ٤٣٢ في ١٣ أكتوبر ١٩٤١ (الافتتاحية) .
- (٤٩) الرسالة : ٤٤٦ في ١٩ يناير ١٩٤٢ ص ص ٨١ - ٨٢ .
- (٥٠) الثقافة : ١٦٢ في ٣ فبراير ص ص ٢٤ - ٢٦ وما يذكرانه ضم القصة الأولى إلى مجموعته «مس الجنون» في حين أغفل هذه القصة ومعه حق .

- (٥١) الرسالة : ٥٢٦ في ٢ أغسطس ١٩٤٣ ص.
- (٥٢) انظر : A Dictionary of Modern History, P. 229. ومما يذكر أن موسوليني ظل مسجوناً حتى أنقذه الألمان في ١٢ سبتمبر ١٩٤٣ وأعادوه إلى الحكم ثم قبض عليه الوطنيون في ٢٨ إبريل ١٩٤٥ وقتلوه.
- (٥٣) الثقافة : ٣١٥ في ٩ يناير ١٩٤٥ ص ٨.
- (٥٤) الرسالة : ٣٧٦ في ١٦ سبتمبر ١٩٤٠ ص ١٤٥٠.
- (٥٥) الرسالة : ٣٨١ في ٢١ أكتوبر ١٩٤٠ (الافتتاحية).
- (٥٦) يبدو أنه يشير إلى رأي نشره قبل الحرب على أية حال.
- (٥٧) الرسالة : ٣٨٥ في ١٨ نوفمبر ١٩٤٠ (الافتتاحية) وقد ناقشه في ذلك محمد عبدالغني حسن في العدد التالي ص ١٧٥١.
- (٥٨) E. Fischer, The Necessity of Art, P. 56.
- (٥٩) الثقافة : ١٩٩ في ٢٠ أكتوبر ١٩٤٢ ص ص ١٤ - ١٦.
- (٦٠) المصدر نفسه ص ١٥.
- (٦١) الكتاب : نوفمبر ١٩٤٥ ص ص ٥٣٣ - ١٩٣٦.
- (٦٢) المصدر نفسه : ص ٥٣٤.
- (٦٣) الرسالة : ٧٨٤ في ١٢ يوليو ١٩٤٨ (الافتتاحية).



مقاييس
تعمد
الأسلوب:

الرواية العربية أنموذجاً

بمّلم: د. مازن الوعر

مدخل:

إن إحدى مشكلات التحليل اللساني المطروحة تتمثل في هذا السؤال: كيف يمكننا أن نقيس تعقد الأسلوب وتنوعه في نص أدبي أو إنشائي؟ كتب رودولف فليش في أواخر الأربعينات سلسلة من الكتب حول هذا الموضوع^(١).

المبدأ أن اللذان عرضهما فليش يعالجان طول الجملة وطول الكلمة. فإذا أردنا قياس تعقد الأسلوب طبقاً لهذين المبدأين فينبغي أن نعدّ متوسط عدد الكلمات في كل جملة وأن نعدّ متوسط عدد المقاطع اللفظية في كل مائة كلمة. وهكذا فإن تداخل

هذين المقياسين يوضح النموذج الكتابي في سلم القراءة، والواقع لقد انتشرت أعمال فليش على نحو واسع، وقد ساعدت كتاباً عديدين في تبني الأسلوب الأكثر بساطة في الكتابة.

ولكن المشكلة في مقاييس فليش الأسلوبية هي أنها تهتم بالكم وتتجاهل الطرق التي من خلالها تتم صياغة الكلمات في الجمل.

لقد بذل الباحثون في اللسانيات الحديثة جهداً عظيماً لشرح البنية الداخلية للجمل ولا سيما في السنوات التي أعقبت عمل فليش، وقد توصل الباحثون إلى أن الطرق التي من خلالها تتم صياغة الكلمات في العبارات والعبارات في التراكيب، والتراكيب في الجمل ينبغي أن تدخل كلها في مقاييس تقعد الأسلوب.

إن مقاييس تقعد الأسلوب المخصصة في هذه الدراسة ستركز على الطرق التي من خلالها تتم صياغة التراكيب في الجمل (Clauses / Sentences) وذلك لأن هذه المقاييس تعتبر التركيب اللغوي وحدة معلوماتية واحدة ليس إلّا. وهكذا فإن القسم الأول من الدراسة سيعالج استراتيجية الاستقبال والتلقي كمسوغ من مسوغات استخدام قياس تقعد الأسلوب. أما القسم الثاني فسيعالج قياس تقعد الأسلوب المبني على اعتبار التركيب وحدة معلوماتية واحدة. وأخيراً فإن النتيجة ستبين الفائدة التي يمكن الحصول عليها من خلال دراسة تقعد الأسلوب وتنوعه وذلك من أجل تقييم النصوص المتنوعة في الأدب العربي، ومن أجل تقييم الكتابة العربية الإنشائية أيضاً.

القسم الأول: استراتيجية الاستقبال والتلقي

تعتمد مقاييس تقعد الأسلوب المقترحة هنا على نظرية استراتيجية الاستقبال والتلقي. إن قواعد هذه الاستراتيجية تتجلى في العمل التجريبي الذي قام به توماس بيشر وآخرون وذلك في محاولتهم تأسيس التراكيب اللغوية واعتبارها وحدات معلوماتية قائمة بنفسها. وسوف تعتمد هذه الدراسة على العمل الذي وضعه هارولد بينسكي وطوره ولتر كوك ليشمل المجموعات المعلوماتية المغلقة والتي هي عبارة عن

عناقيد من التراكيب المترابطة تتمركز حول التركيب الأساسي للجملية . وأخيراً سوف تعتمد هذه الدراسة على تقنيات تحليل التراكيب التي وضعها ولتر كوك وطورها لويس أرينا .

١ - الوحدات المعلوماتية عند توماس بيشر

في مقالة بعنوان «الاستقبالات والفكر واللغة» نشرت عام (١٩٧٢) تحدث بيشر الأستاذ بجامعة كولومبيا عن البحوث المعاصرة حول بنية استقبال الحديث ، لقد كانت النتائج التي توصل إليها هي التالية^(٢) :

١ - التركيب وحدة استقبالية أولية .

٢ - القواعد المباشرة ضمن التركيب ترتب العلاقات الدلالية بين العبارات الرئيسية .

٣ - يدوّن التركيب في شكل تجريدي بعد صياغته تاركاً - أثناء الصياغة - مكاناً لمعالجة التركيب الذي يليه .

٤ - والواقع لقد امتحنت النظرية التي تقول بأن التركيب هو وحدة معلوماتية أولية على نحو تجريبي وذلك باستخدام قرقرعات بسيطة لمقاطعة جريان الحديث ، وقد تبين من خلال سلسلة من التجارب ما يلي :

١ - الوقت المخصص على ردة فعل القرقرعات كان أسرع في حدود التركيب .

٢ - القرقرعات كانت تتوضع على نحو دقيق عندما تحدث في حدود التركيب .

٣ - القرقرعات لم تكن تتوضع على نحو صحيح عندما تحدث في حدود تركيب آخر .

لقد استنتج بيشر من هذه الحقائق أنه أثناء صياغة التركيب فإننا نكدّس المعلومات والفرضيات ملفتين إلى بنيتها العميقة ، وفي نهاية صياغة التركيب فإننا نقرر من خلال هذه البنية العميقة ما كنا قد سمعناه .

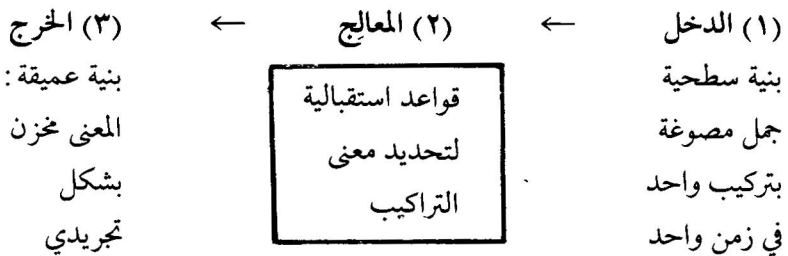
والحقيقة لقد امتحن بيثر النظرية التي تقول بأن التراكيب اللغوية تزول من الذاكرة وتخزن هذه التراكيب في أشكال تجريدية وذلك من خلال الطلب من أفراد معينين لأن يصوغوا تراكيب لغوية في مجموعة مؤلفة من فريقين . وقد كانت النتيجة مايلي :

١ - إن تذكر معنى التركييين كان تذكرًا تاماً ولكن تذكر كلمات التركيب الأول كان تذكرًا غامضاً بالمقارنة مع التذكر الواضح للكلمات في التركيب الثاني .

٢ - لقد كُشفت الكلمات في التركيب الثاني على نحو أسرع مما هي عليه الحال في الكلمات الموجودة في التركيب الأول .

٣ - إن بنية التراكيب السابقة قد نُسييت بعد التكلم بتراكيب قليلة لاحقة .

إن علمية استقبال الكلام التي رسمها بيثر من خلال هذه التجارب تتمثل في الصورة (١) حيث إن الدخل (input) المعالج للكلام هو البنية السطحية للجملة ، ولكن الجملة هنا قد صيغت بتركيب واحد فقط وبوقت واحد . إن قواعد الاستقبال ضمن المعالج تربط العبارات الرئيسية مع بعضها بعضاً من أجل أن تحدد معنى كل تركيب . وهكذا فإن البنية السطحية للتركيب ستزول من الذاكرة بشكل تجريدي .



إن مفهومنا للتركيب على أنه وحدة معلوماتية لصياغة الكلام يقودنا للاعتقاد بأن التركيب ينبغي أن يشكل الوحدة الأساسية التي تعمل عليها مقاييس تعقد الأسلوب وتنوعه . وهكذا فإن تحديد سهولة الأسلوب وصعوبته يعتمد اعتقاداً أساسياً على عدد التراكيب وأنواعها في نص من النصوص .

المجموعات المعلوماتية عند هارولد بينسكي

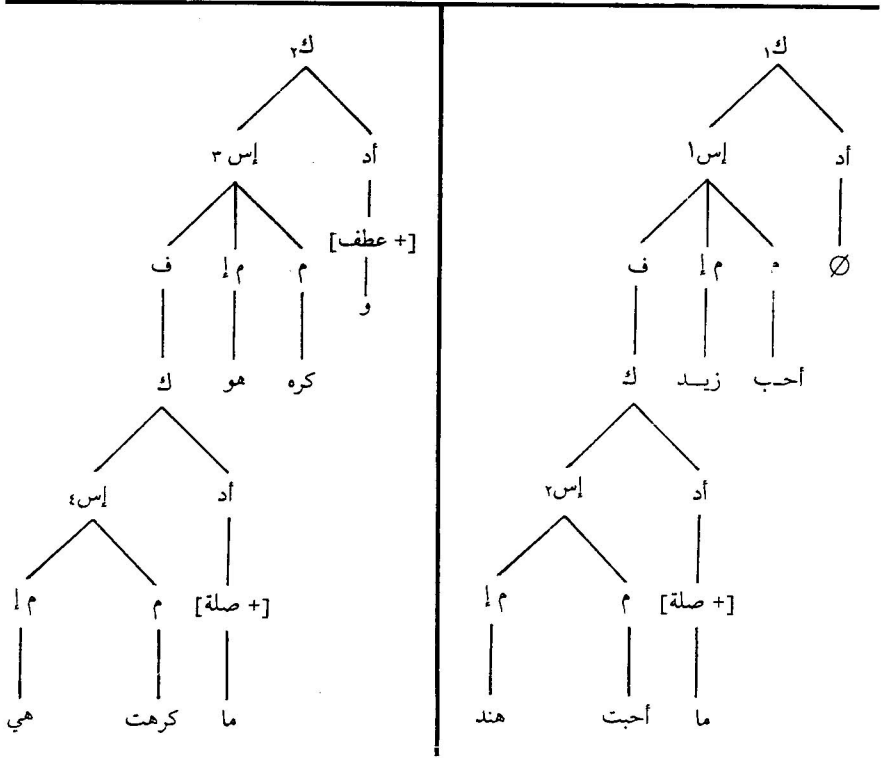
في دراسة بعنوان «نحو لغة واصفة من أجل بحث منتظم حول الاتصال الإنساني باللغة الطبيعية» نُشرت عام (١٩٧٤) تحدث هارولد بينسكي الأستاذ بجامعة أوهايو حول المحاولات التي أجريت من أجل تحويل النصوص المدروسة إلى صور شكلية (مُعَلِّمة) وذلك من خلال معالجتها في الحاسوب الإلكتروني (الكومبيوتر)^(٣). وقد قام بهذا العمل فريق من الباحثين ضم علماء النفس وعلماء الحاسوب الإلكتروني وعلماء اللسانيات.

لقد اعتُبر التركيب في هذه الخطة وحدة معلوماتية واحدة، وقد ذهبت الخطة أبعد مما ذهب إليه يقرر وذلك بافتراض وجود وحدة معلوماتية متوسطة تدعى «المجموعة المعلوماتية المغلقة» التي تقع بين التركيب والجملة. هذه المجموعة تتألف من تراكيب عدة تحيط بالتركيب الأساسي. تتألف الصور الشكلية (المُعَلِّمة) من مجموعات معلوماتية مغلقة تربطها أدوات نحوية واصلة بين التراكيب (حرف العطف. . أن المصدرية. . صلة الوصل. . الخ). وبكلمة أخرى، إن كل أدوات الربط بين التراكيب في الصور المُعَلِّمة سوف تُعامل على أنها حدود تفصل بين المجموعات المعلوماتية المغلقة. فإذا طبقنا نظرية يقرر الاستقبالية على ما اقترحه بينسكي، فستكون النتيجة هي أن معاليج الكلام لا يتعامل مع التركيب الأساسي فحسب بل يتعامل أيضاً مع مجموعات من التراكيب التي تلتفُّ حول التركيب الأساسي. إن المسوغ لهذا الافتراض هو أن التراكيب الفرعية لا يمكن تأويلها إلا في ضوء التركيب الأساسي التي تحيط به وتعتمد عليه.

تبيّن الصور الشكلية (المُعَلِّمة) في الصورة (٢) حيث قُسم النص هنا إلى مجموعتين مغلقتين من المعلومات. تضم كل مجموعة وحدتين تركيبيتين مرسوميتين في بنية عميقة مشجرة.

صورة (٢): مجموعتان مغلقتان تضم كل مجموعة تركيبين فرعيين:

أحبَّ زيدُ ما أحبَّت هندُ + و كره ما كرهت (٤)



يتبين من الصورة (٢) أن التركيب الأول (إ^١س) يفهم في سياق المجموعة (ك^١) التي تضم التركيبين الأول والثاني أي (إ^١س^١ وإ^٢س^٢).

أما التركيب الثالث (إ^٣س^٣) فإنه يفهم في سياق المجموعة (ك^٢) التي تضم التركيبين الثالث والرابع (أي إ^٣س^٣ وإ^٤س^٤).

وهكذا فإن المعلومات هنا موزعة على التراكيب العنقودية الأربعة مما يدل على أن جمع المعلومات في جملة واحد يُعدّ أمراً غير أساسي وهام. وبمجرد بناء الصور الشكلية (المعلّمة) حسب المجموعات المعلوماتية المغلقة فإنه يُحسّن أن يعتمد قياس تعقد الأسلوب كلياً على هذه المجموعات وليس على الجمل، والنتيجة هي أن طول

الجملة وعدد الروابط يمكن أن يستبعدا من مقياس تعقد الأسلوب وتنوعه .

٣ - تقنيات تحليل التراكيب عند ولتر كوك

إذا كانت التراكيب عبارة عن وحدات معلوماتية، وإذا كانت هذه المعلومات تصل عن طريق مجموعات مغلقة تحيط بكل تركيب رئيسي قائم برأسه، فعندئذٍ من الضروري أن يكون عندنا تقنيات معينة من أجل فك التراكيب وتحليلها في نص معين .

إن السمات الأسلوبية التي تطبع التركيب ستكون معروفة على نحو جيد أو سيء بمقدار ما يكون التحليل الذي تعتمد هذه السمات . وهكذا فإن تقنيات تحليل التركيب التي ستعتمدها هذه الدراسة كان قد وضعها لويس أرينا الأستاذ بجامعة دلوير من خلال كتابه الذي نشره عام ١٩٧٥^(٥)، وكان قد طورها ولتر كوك الأستاذ بجامعة جورجتاون في كتابين كان قد نشرهما عام (١٩٦٩) وعام (١٩٧٩)^(٦) .

إن خطتنا حول تقنيات تحليل التركيب المقترحة من كوك ستكون في إطار مايلي :

١ - التعرف على كل تركيب فيما إذا كان لازماً أو متعدياً أو كونياً .

٢ - التعرف على بناء الجملة من خلال تراكيبها .

٣ - التعرف على كل تركيب فرعي شكلاً ووظيفة .

والواقع يقترح كوك خطوتين اثنتين لتحليل التركيب :

الأولى تقتضي وجوب تقطيع النص إلى تراكيب مفردة يُكتب كل تركيب فيها على حدة (على سطر واحد) . لقد دعا كوك هذا الاجراء بـ «التحويل» وهو عكس اجراءات الربط والتداخل التي من خلالها يتم دمج التراكيب في الجمل .
الثانية تقتضي أن كل تركيب يجب أن يُرمز له بحرف، وتقتضي أيضاً بأن المجموعات التي تضم التركيب الأساسي يجب أن تفصل عن بعضها بعضاً بواسطة رموز تدعى «الرموز الحدودية» .

إن قائمة الرموز المطلوبة في تقنية كوك هي التالية :

آ = تركيباً أساسياً .

ب = تركيباً فرعياً يعتمد على آ .

جـ = تركيباً فرعياً يعتمد على ب .

د = تركيباً فرعياً يعتمد على جـ .

= حد الجملة الأولى .

+ = حد المجموعة الأولى داخل الجملة .

تتألف إذن تقنية تحليل النص التي تعتمد هذه الدراسة من المجموعات المعلوماتية المغلقة ، كل مجموعة تضم التركيب الأساسي (آ) . هذه المجموعات تنضم إلى بعضها بعضاً بأحد الرمزين الحدوديين (#) أو (+) . إن السلسلة الناتجة - المكتوبة جملة بعد جملة - ستقدم صورة بسيطة للتنوعات الأسلوبية في نص معين .

ولكي يكون حديثنا تجريبياً فقد اخترنا بعض النصوص من رواية «قارب الزمن الثقيل» لعبد النبي حجازي كما هو مبين في الصورة (٣) . ولكن قبل تحليل هذه النصوص لا بد من توضيح بعض الاجراءات المرافقة لعملية التحليل :

أولاً : لقد كتبت النصوص الروائية على شكل يمكن لكل تركيب فيه أن يأخذ سطرًا منفرداً بنفسه . وقد رُفمت التراكيب على نحو منتظم . ولكن من أجل أن يُحقق التحليل هدفه لا بد أن نعرف التركيب تعريفاً واضحاً وثابتاً .

يُعرف التركيب في تقنية كوك بأنه سلسلة من الكلمات التي تضم مسنداً (أو خبراً) واحداً ليس إلّا . وبشكل عام ، إن الأفعال العاملة كمسند أو خبر هي التي تشكل التراكيب . ولكن يمكن أن يكون هناك تراكيب دون وجود أفعال كما هو الحال في الجمل الفرعية التي هي دون أفعال ولكنها مفصولة عن بقية الجمل بالرموز الحدودية المعروفة . وتضم هذه الجمل الفرعية أشكال التحية (مرحباً بكم) والأجوبة المختصرة (هل ذهب زيد؟ نعم) ، والاستغاثة (النجدة النجدة) والاستثناء (أكل كل

الأولاد إلّا واحداً) (لم يأكل) والنداء (يارب . . .) وأشكال الحال (جاء راكباً = جاء وهو راكب) وأشكال الظرف الزماني والمكاني (القتال اليوم = يحدث اليوم) (زيد في الدار = يستقر في الدار).

فكل هذه الجمل الفرعية لا يعبر عنها بأفعال . وعندما نجد فعلين أو صفتين معطوفتين يشكلان مسنداً واحداً فإننا نعتبرهما تركيباً واحداً .

ثانياً: إن التراكيب العنقودية (الفرعية) التي تضم التركيب الرئيسي (آ) ترتبط ببعضها بعضاً بوساطة الرموز الحدودية المعروفة . فالرمز الحدودي (#) يُستعمل فقط في بداية الجملة والرمز الحدودي (+) يُستعمل من أجل فصل التراكيب الرئيسية (آ) في الجملة، ولكنه لا يُستعمل أبداً للفصل بين تركيبين فرعيين من جنس (ب).

يُكتب التركيب الأساسي المتبوع بتركيبين فرعيين هكذا: (آ ب ب) وليس هكذا (آب + ب). إن السلسلة الناتجة ينبغي أن تضم عناقيد من التراكيب، كل عنقود يضم تركيباً رئيسياً (آ)، وتفصل هذه العناقيد عن بعضها بعضاً بالرموز الحدودية المعروفة .

صورة (٣) تحليل التراكيب في رواية «قارب الزمن الثقيل» لعبد النبي حجازي^(٧).

مقطع ١

آ ١ – الستارة المرخاة فوق النافذة المطلة على الزقاق تلونها أشعة شمس الصباح .

ب ٢ – تكاد تخلق منها شفافية .

ج ٣ – قد يقدر البصر على النفاذ فيها .

+ آ ٤ – وأحمد شهاب مستلق فوق السرير .

ب ٥ – متراح

آ ٦ – تتجاذب جفونه .

+ آ ٧ – وتتباعد

+ آ ٨ – وجسمه غاطس في الحمول .

- # ٩٢ - أطرافه ذابلة .
- # ١٠٢ - جانب من خزانة الثياب يلتصق بصفاقة
- # ١١٢ - ينفثل رأسه
- # ١٢٢ - على الأريكة كتاب «التأملات لديكارت» .
- # ١٣٢ - التأمل الأول ترى أي سؤال يمكن
- ب ١٤ - أن يجود به الأستاذ؟
- # ١٥٢ - لا يحب القراءة قبل الفحص
- + ١٦٢ - ولا التفكير
- # ١٧٢ - ثيابه على المشجب
- ب ١٨ - مكانها (هي هي)
- # ١٩٢ - الوقت ما يزال مبكراً
- # ٢٠٢ - الملازم الأول أحمد شهاب مطلوب للخدمة فوراً .
- # ٢١٢ - علمت القيادة
- ب ٢٢ - أنك أصبحت صحيح الجسم
- ج ٢٣ - لائقاً للخدمة من جديد .
- + ٢٤٢ - بل بناء على طلبك
- ب ٢٥ - الذي تقدمت به .

مقطع ٢ :

- # ٢٦٢ - نوال تصلح هندامها
- + ٢٧٢ - واللحاف يغطي جسمها حتى ما فوق الثديين
- + ٢٨٢ - وظهرها يستند إلى قائم السرير
- + ٢٩٢ - وحياء الأنثى يشيع في تصرفاتها
- ب ٣٠ - الذي لا بد منه .
- + ٣١٢ - وتسوي شعرها المتناثر

مقطع ٣ :

آ ٣٢ - يده ما تزال فوق الطاولة .

ب ٣٣ - التي ترتجف

ج ٣٤ - ارتجاف نافذة سيارة .

آ ٣٥ - إنه لا يجري فوق الأرض .

القسم الثاني : مقاييس تعقد الأسلوب

طبقاً لاستراتيجية الاستقبال التي شرحناها آنفاً اقترح ولتركوك ثلاث طرق لقياس تعقد الأسلوب :

الأولى : قياس متوسط عدد التراكيب في الجملة .

الثانية : قياس متوسط عدد التراكيب في المجموعة المغلقة .

الثالثة : قياس متوسط عمق التراكيب في التداخل .

١ - أبنية الجملة :

يمكننا أن نعيد كتابة تحليل التراكيب في النص الروائي لعبد النبي حجازي والمبين في الصورة (٣) لنبيين أبنية الجملة . تتألف مقاطع النص من (١٥) جملة كما هو مبين من عدد الجمل المبتدئة بالرمز الحدودي (#) .

لاستخراج أبنية الجملة ، نعيد كتابة قائمة التراكيب والرموز الحدودية في ترتيب متسلسل مبتدئين كل جملة بالرمز الحدودي الأولي للجملة (#) . إن الأبنية الناتجة مبيّنة في الصورة (٤) :

صورة (٤) : أبنية الجملة في نص حجازي :

١ - # آ ب ج + آ ب ٦ - # آ ١١ - # آ

٢ - # آ + آ + آ ٧ - # آ ب ١٢ - # آ ب ج + آ ب

٣ - # آ	٨ - # آ + آ	١٣ - # آ + آ + آ + آ + آ + آ
٤ - # آ	٩ - # آ ب	١٤ - آ ب ج
٥ - # آ	١٠ - # آ	١٥ - آ

يبدو في هذا التحليل أن تنوع أبنية الجملة في أسلوب حجازي واضح تماماً، فمن خلال أبنية الجملة يمكننا ملاحظة الطريقة التي من خلالها تم استعمال أدوات الربط بين التراكيب وكيفية تداخل هذه التراكيب ببعضها بعضاً.

أولاً: لم يتم وضع الأبنية هنا بعبارات نقدية تقليدية (مثل تركيب بسيط، وتركيب معقد، وتركيب معطوف . . الخ) وإنما تم حسب معيار دقيق . وهكذا فإن الجملة البسيطة هي (آ) والجملة المعقدة هي (آب) والجملة المعطوفة هي (آ + آ) .

ثانياً: إن عملية التداخل والربط بين التراكيب استعملت هنا تسع مرات كما هو مبين في عدد إشارات الرمز الحدودي (+) . أما عدد الجمل فهو (١٥) زائد عدد الجمل الفرعية (٩) فيساوي عدد المجموعات المغلقة وهو (٢٤) .

ثالثاً: إن عملية إدخال التراكيب الفرعية بالتراكيب الرئيسية استعملت هنا (١١) مرة كما هو مبين بعدد التراكيب (ب) و (ج)، فهناك ٨ ب + ٣ ج = ١١ تركيباً فرعياً.

إن عدد المجموعات المغلقة (٢٤) زائد عدد التراكيب الفرعية (١١) يساوي مجموع عدد التراكيب (٣٥) .

السمة الأولى للأسلوب: طول الجملة:

إن إحدى طرق قياس تعقد الأسلوب في نص ما هي حساب متوسط عدد التراكيب في الجملة . ولكن مثل هذه الطريقة في الحساب لا تميز بين التراكيب الرئيسية والتراكيب الفرعية . إنها تلغي الاختلافات القائمة بين التراكيب المعطوفة والتراكيب المتداخلة . لهذا السبب يبدو أن هذا المقياس غير دقيق .

على أية حال يُحسب متوسط طول الجملة طبقاً للمعادلة التالية :
متوسط طول الجملة = عدد التراكيب / عدد الجمل

$$م ط ج = 35 \div 10 = 3, 2 \text{ تركيبين ونيف في كل جملة.}$$

نخبرنا متوسط طول الجملة عن عدد الوحدات المعلوماتية التي يعالجها القاريء في كل جملة تدخل دماغه . فعلى الرغم من أن الجمل تمتد على مساحة مقدارها من ١ إلى ٩ تراكيب، إلا أن القاريء يُسأل متوسطياً لمعالجة ٣, ٢ تركيبين ونيف لكل جملة في دماغه .

وعلى الرغم من أن طول الجملة سمة نافعة، إلا أنها تعطي انطباعاً كاذباً بأن أسلوب حجازي هو أسلوب معقد، ولكننا نشعر كقراء بأن هذا الأسلوب بسيط وسهل القراءة . وهكذا يجب أن نبحت عن سمات أسلوبية أخرى لنبين بالدقة كيف يمكن للأسلوب أن يكون بسيطاً وسهلاً .

٢ - المجموعات المعلوماتية المغلقة :

يمكننا هنا أن نعيد توزيع أبنية الجمل المبينة في الصورة (٤) في مجموعات معلوماتية مغلقة . المجموعة المعلوماتية المغلقة هي عبارة عن تراكيب عنقودية تحوي تركيباً رئيسياً واحداً (آ) تحيط به .

في الصورة (٥) رُتبت أبنية الجملة حسب المجموعات المعلوماتية المغلقة : أي كل مجموعة مسبقة بالرمز الحدودي الأولي (#) أو (+) .

صورة (٥) : المجموعات المعلوماتية المغلقة في نص حجازي :

١ - # آ ب جـ	٧ - # آ	١٣ - آ ب	١٩ - آ +
٢ - آ +	٨ - # آ	١٤ - # آ	٢٠ - آ +
٣ - آ #	٩ - # آ	١٥ - # آ	٢١ - آ +
٤ - آ +	١٠ - # آ ب	١٦ - # آ ب جـ	٢٢ - آ +
٥ - آ +	١١ - # آ	١٧ - آ +	٢٣ - # آ ب جـ
٦ - آ #	١٢ - آ +	١٨ - آ #	٢٤ - آ #

تستطيع السمة الأسلوبية المعتمدة على المجموعات المعلوماتية المغلقة أن تلغي حساب طول الجملة وعملية العطف. فهي بمثابة إعادة كتابة النص. فكل الروابط التي تربط عنقود التراكيب (+) حلت محل الحدود الجمالية (#).

هذا التحليل يفترض استراتيجية يمكن من خلالها لكل مجموعة معلوماتية مغلقة أن تزول من الذاكرة حال انتهاء صوغ تركيبها.

السمة الثانية للأسلوب: طول المجموعة المغلقة:

إذا كانت المجموعات المعلوماتية المغلقة عبارة عن عناقيد تركيبية تضم تركيباً رئيسياً واحداً فقط، فعندئذٍ فإن عدد المجموعات المعلوماتية المغلقة يساوي عدد التراكيب الرئيسية (أ).

فإذا رُكبت المجموعات المعلوماتية المغلقة مرة في الزمن الواحد فإن المقياس الشرعي لتعقد الأسلوب عندئذٍ هو متوسط عدد التراكيب في كل مجموعة معلوماتية مغلقة. ويمكن حساب هذه المعادلة كالتالي:

متوسط طول المجموعة = عدد التراكيب / عدد التراكيب الرئيسية.

م ط م = $35 \div 24 = 1,45$ تركيب ونيف في كل مجموعة.

يمكننا قراءة متوسط طول المجموعة كما يلي: إن الأسلوب البسيط جداً الخالي من التراكيب الفرعية يمكن أن يكون متوسط طول مجموعته هو (1,00) وهذا يعني أنه ليس هناك تراكيب فرعية في كل مائة تركيب رئيسي. وهكذا فإن م ط م (1,45) يمكن قراءته كما يلي:

هناك (45) تركيباً فرعياً في كل مائة تركيب رئيسي. وبكلمة أخرى إن النص الذي يحوي (145) تركيباً، فيه (100) تركيب رئيسي وحساب م ط م هو (1,45) تركيب ونيف في المجموعة.

إن فضيلة هذه السمة الأسلوبية هي أنها تقيس كمية المعلومات في كل مجموعة معلوماتية مغلقة، وتبدو هذه السمة في قياس تعقد الأسلوب أكثر واقعية من السمة

الأسلوبية لطول الجملة. فحساب م ط م (١, ٤٥) يدل على أن مؤلف النص يدعو القاريء لأن يعالج في ذاكرته أقل من تركيبين فرعيين في كل مجموعة معلوماتية مغلقة، وهذا يدل على أن أسلوبه سهل جداً.

ولكن المشكلة في مقياس متوسط طول المجموعة المغلقة هي أن هذا المقياس يتجاهل طول الجملة. وهكذا يمكن لنص معين أن يقع كله في جملة واحدة دون التأثير على مقياس طول المجموعة المغلقة، لذلك ينبغي أن يكون هناك توازن بين مقياس طول الجملة ومقياس طول المجموعة المغلقة، على الرغم من أن مقياس طول المجموعة المغلقة هو مؤشر أفضل للدلالة على سهولة الفهم وصعوبته تجاه أسلوب معين.

هناك مشكلة ثانية في مقياس طول المجموعة المغلقة وهي أنه يتجاهل أيضاً تدرج الصعوبة ومراتبها أثناء صياغة أنواع مختلفة وعديدة من التراكيب المتداخلة، من هنا يقترح كوك مقياساً جديداً لقياس الأسلوب يمكنه أن يعالج نوعية التراكيب المتداخلة وعمقها أكثر من معالجته لكمية هذه التراكيب وعددها.

٣ - عمق التداخل التركيبي:

طبقاً للنظرية التحويلية لتشومسكي، فإن الجملة التي تضم تراكيب متداخلة تعالج فيها تركيباً واحداً كل مرة، مبتدئة هذه النظرية بآخر تركيب متداخل في الجملة. وهكذا فإن القواعد التي تولد الجملة تُطبق أولاً على آخر تركيب في الجملة، ثم تُطبق على التركيب الذي يليه (أي الذي فوقه في البنية العميقة المشجرة). وهكذا حتى تصل هذه القواعد إلى التركيب الأساسي الذي هو في أعلى البنية المشجرة.

تدعى هذه القواعد «بالقواعد الدائرية» (Cyclic rules)، وتدعى عملية القفز من التركيب الأدنى إلى التركيب الأعلى «بالقفز الدائري نحو الأعلى» (Cycling up). إن الزمن المطلوب من أجل صياغة التركيب يساوي زمن عدد المرات التي من خلالها تُطبق القواعد الدائرية.

ولكي يتمكن من حساب التداخل، فإننا سنعطي التراكيب قيماً عددية.

فالتركيب آ = ١ ، والتركيب ب = ٢ ، والتركيب ج = ٣ وهكذا دواليك. تُحسب القيمة الإجمالية للنص بضرب عدد التراكيب آ بالعدد ١ ، وبضرب عدد التراكيب ب بالعدد ٢ ، وبضرب عدد التراكيب ج بالعدد ٣ وهكذا. أما بالنسبة لنص حجازي المبيّن، فإن القيمة الإجمالية لعمق التداخل تُحسب كالتالي:

صورة (٦): القيمة الإجمالية لعمق التداخل في نص حجازي:

٢٤	تركيباً آ	قيمتها	$24 = 1 \times 24$
٨	تراكيب ب	قيمتها	$16 = 2 \times 8$
٣	تراكيب ج	قيمتها	$9 = 3 \times 3$
٤٩	تركيباً ٣٥	قيمتها هي	

فلو وضعنا هذه المعادلة بعبارات علم النفس فإنه يمكننا القول بأن التركيب (ب) يجب أن يكون في الذاكرة أولاً من أجل التركيب (ج)، إذا كان التركيب (ج) يعتمد على التركيب (ب). ونتيجة لهذا فإن التركيب (ج) يستغرق ثلاث عمليات زمنية ليعالج كما هو الحال في التركيب الرئيسي (آ). وإن التركيب (ب) يستغرق عمليتين زمنيتين. هذا الحدس النفسي يتوافق تماماً من حيث الزمن مع عدد المرات التي تستغرقها القواعد الدائرية المطبقة على التراكيب في النظرية التحويلية لتشومسكي.

السمة الثالثة للأسلوب: عمق التركيب:

تُعطى القيم لكل تركيب من أجل أن نبين عمقه داخل بنية الجملة. تُضرب قيمة كل تركيب بعدد التراكيب للحصول على القيمة الإجمالية لكل نوع من التراكيب. وعندما تُجمع هذه القيم مع بعضها بعضاً فإنها ستمثل القيمة الإجمالية العميقة لكل التراكيب.

يُحسب متوسط عمق التركيب بتقسيم القيمة الإجمالية على عدد التراكيب في النص:

متوسط عمق التركيب = القيمة الاجمالية للتركييب / عدد التراكيب.

$$م ع ت = ٤٩ \div ٣٥ = ١,٤ \text{ متوسط عمق التركيب.}$$

يُقرأ متوسط عمق التركيب كما يلي: إن النص الذي يحوي فقط التراكيب (آ) سيكون متوسط عمق التركيب فيه (١,٠٠). إن أي متوسط لعمق التركيب أكبر من هذه النسبة سيدل على أنه ينبغي أن يُعطى زمن إضافي آخر. فالمتوسط المثوي (١,٤) يعني أن النسبة المثوية (٤) مطلوبة لمعالجة التراكيب في هذا النص أكثر مما هي مطلوبة لمعالجة التراكيب في نص ذي أسلوب بسيط جداً.

إن المشكلة في هذا المقياس الأسلوبي مبنية على حقيقة أن كل التراكيب المتداخلة لا يمكنها أن تأخذ نفس كمية الوقت من أجل أن تعالجها الذاكرة، بل إن لكل تركيب متداخل كميته المختلفة من الوقت. إن الرد على هذا النقد هو أن هذه السمة الأسلوبية تعالج فقط متوسط الوقت المطلوب أما الاختلافات الزمنية لمعالجة مختلف التراكيب المتداخلة فإنها سرعان ما تزول ويبقى متوسط عمق التركيب غير متغير نسبياً.

النتيجة :

إن مقاييس تعقد الأسلوب المقترحة هنا تعالج البنية السطحية للجملة؛ وبالاخصيص كمية التراكيب الموجودة على خارطة الجمل. نفترض استراتيجية الاستقبال التي تعتمد عليها هذه المقاييس ما يلي:

١ - التركيب هو الوحدة الأساسية للمعلومات.

٢ - تُعالج التراكيب في مجموعات معلوماتية مغلقة، كل مجموعة تحوي تركيباً أساسياً واحداً.

٣ - إن تقنية تحليل التركيب هنا مطلوبة من أجل فكّ الجملة إلى تراكيب.

وقد اقترحت الدراسة ثلاث طرائق كان وضعها ولتركوك من أجل قياس تعقد

الأسلوب وتنوعه :

١ - متوسط عدد التراكيب في كل جملة .

٢ - متوسط عدد التراكيب في كل مجموعة مغلقة .

٣ - متوسط عمق تداخل التراكيب في النص .

المقياس الأول هو مقياس غير دقيق ولكنه مقياس مفيد للدلالة على تنوع الأسلوب . المقياس الثاني هو مقياس كمي . أما المقياس الثالث فهو مقياس نوعي .

تعتبر هذه المقاييس نافعة من أجل الأدب والإنشاء العربيين ، فعلى صعيد الأدب العربي تساعدنا مقاييس تعقد الأسلوب في تقييم صعوبة النص الأدبي وسهولته ثم تساعدنا في تحديد مراتب السهولة والصعوبة وذلك من خلال معالجة المعلومات فيه .

وهكذا فإن الأحكام الحدسية التي يبدىها القارئ حول نص أدبي معين يمكن أن تقاس قياساً كمياً ونوعياً .

أما على صعيد الإنشاء العربي فإن تقنيات تحليل التراكيب وتطبيقاتها تساعدنا في تقييم الأسلوب الكتابي الذي يكتبه طالب من الطلبة . وأخيراً ينبغي أن نؤكد بأن مقاييس تعقد الأسلوب تعالج فقط توزع التراكيب وتداخلها في الجمل . وتطمح هذه الدراسة في المستقبل لأن تقيس تعقد الأسلوب في مستوى العبارة حيث أن العبارات تتوزع وتتداخل في التراكيب ، وأن تقيس تعقد الأسلوب في مستوى الكلمة أيضاً حيث أن الكلمات تتوزع وتتداخل في العبارات .

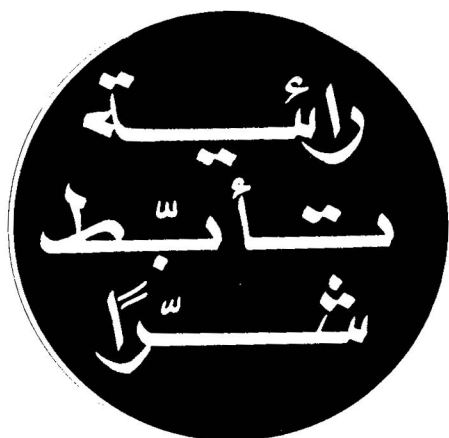
ولكن حتى نطور مثل هذه المقاييس لقياس تعقد الأسلوب في العبارات والكلمات فإن المقاييس الحالية تبدو كافية وسهلة وهي تشكل قانوناً مفيداً من أجل مقدرة انتاجية واستقبالية . فإذا كانت هذه المقاييس تجعل الكاتب والقارئ واعيين ببساطة الأسلوب فإنها ستكون قد حققت هدفاً نافعاً . والله أعلم .

الهوامش

(١) انظر بهذا الشأن الى الكتب التي ألفها الرجل وهي :

- (A) Flesch, Rudolph (1946) **The art of Plain talk**, New York, Harper and Row.
(B) ————— (1949) **The art of readable writing**. New York Harper and Row.
(C) ————— (1951) **The art of clear thinking**. New York, Harper and Row.
(2) Bever, Thomas (1972: P 104 – 106) "Perception, thought, and Language" in: **Language comprehension and the acquisition of Knowledge**. Edited by Freedle and Carroll. Washington, D.C, Winston and Sons, Inc.
(3) Pepinsky, Harold (1974: P 59) "A metalanguage for systematic research on human communication Via natural language" **Journal of the American Society for Infomation Science**, NO: 25.
(٤) ك = كلام، أد = أداة، إس = إسناد، م = مسند، إ = مسند إليه، ف = فضلة، لمزيد من التفصيل حول بنية التركيب العربي انظر كتابنا (بالعربية والانكليزية): نحو نظرية لسانية عربية حديثة لتحليل التراكيب الأساسية في اللغة العربية، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر - دمشق. (١٩٨٧).
(5) Arena, louis (1975). **Clause analysis Techniques applied to the teaching of English Composition**. Washington, D.C., Georgetown University Press,
(6) (A) Cook, Walter (1969: P 43 – 65) **Introduction to tagmemic analysis**. New York, Holt, Rinhart, and Winston.
(B). ————— (1979: P167 - 179) **Case Grammar: Develoment of the Matrix Model**. Georgetown University Press, Washington, D.C.

(٧) حجازي، عبد النبي (١٩٧٠ ص ٥ - ٦، ص ٣٧، ص ٨١) قارب الزمن الثقيل. منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق.



شرح وتعليق
مجبِل لازم مسلم المالكي
كلية الآداب / جامعة البصرة

أضاع وقاسى أمره وهو مدبر
به الخطب الآ وهو للقصد مبصر
إذا سُدَّ منه منخرُ جاش منخرُ
وطاي، ويومي ضيقُ الحجر مُعورُ
وإمادَم، والقتل بالحرّ أجدرُ
لموردُ حزم - إن ظفرت - ومصدرُ
به جَوْجُو عَبلُ ومتنُ مُخَصَّرُ
به كدحة، والموت خزيان ينظرُ
وكم مثلها، فارقتها، وهي تصفرُ

١ - إذا المرء لم يحتل وقد جدَّ جدُّه
٢ - ولكن أخو الحزم الذي ليس نازلاً
٣ - فذاك قريبُ الدهرِ ما عاش حوْلُ
٤ - أقول للحيان وقد صَفرتْ لهم
٥ - فما خُطتنا: إما اسارَ ومنّة
٦ - وأخرى أصادي النفس عنها وانها
٧ - فرشت لها صدري فزلَّ عن الصفا
٨ - فخالط سهل الأرض لم يكدح الصفا
٩ - فأبت إلى فهم، ولم أك آيباً

الشاعر :

هو ثابت بن جابر بن سفيان الفهمي ، وكنيته أبو زهير . وُسْمِي تَابُطُ شَرًّا لِأَنَّهُ تَابُطُ سَيْفًا وَخَرَجَ فَقِيلَ لِأَمِهِ أَيْنَ هُوَ؟ فَقَالَتْ تَابُطُ شَرًّا وَخَرَجَ ، وَهَذَا أَشْهَرُ مَا قِيلَ فِي سَبَبِ تَلْقِيهِ^(١) . وَقِيلَ أَنَّ سَبَبَ تَلْقِيهِ بِهَذَا اللَّقَبِ أَنَّ أَصْحَابَ الثَّرَوَاتِ وَالْأَمْوَالِ هُمُ الَّذِينَ لَقِبُوهُ بِـ (تَابُطُ شَرًّا) لِخَوْفِهِمْ مِنْهُ ، وَلِشَجَاعَتِهِ وَاقْدَامِهِ وَكَثْرَةِ تَقْلُدِهِ سَيْفَهُ وَتَأْهِبِهِ لِكُلِّ مَكْرُوهِ بِدَلِيلِ قَوْلِ الشَّنْفَرِيِّ مَا دَحَا تَابُطُ شَرًّا^(٢) :

فَشَنَّ عَلَيْهِمْ هِرَّةَ السَّيْفِ «ثَابِتٌ» وَصَمَّمَ فِيهِمْ بِالْحَسَامِ «الْمُسَيَّبُ»

وقيل إن أمه كانت من نفس القبيلة وتدعى آمنة أو أمينة^(٣) . وقيل أميمة من قين بطن من فهم^(٤) . وقد عدّه بعض المؤلفين من أغربة العرب أو من الشعراء السود هو والشنفرى والسلوك بن السلوك ، وكان هؤلاء أسوأ الشعراء حظاً وأوضعهم منزلة اجتماعية ، وقد سُمِّيتهم الطبيعة بذلك اللون الذي ييغضه المجتمع ونسبوه في أكثر الحالات إلى أمهاتهم وقد لا يكون تَابُطُ شَرًّا من الشعراء السود بدليل أنه لم يتحدث عن مشكلة اللون والعبودية التي يلاقيها أمثاله ، بل أنه يؤكد الحرية في قصيدته التي قالها بعد أن أفلت من الحصار الذي ضرب عليه وهو يجني العسل ، وفي قصائده الأخرى ما يؤكد ذلك كقوله :

وخفض جأشي إنَّ كلَّ ابنِ حرةٍ إلى حيث صوت لا محالة صائرُ
إذا روع الموتِ راع وإن حمى حمى معه حرُّ كريم مصابرُ

وكذلك فإن المرأة التي خطبها قالت له : والله إن الحسب لكريم . ولكن قومي قالوا ما تضعين برجلٍ يقتل عند أحد اليومين وتبقين بلا زوج؟ وقد ذكر أن أمه كانت فصيحة وشاعرة من شاعرات العرب ، وكذلك فإن أخته تزوجت من نوفل بن أسد من بني قصي ، وكان بطلاً من أبطال البدو ، وفي هذه السيرة ليس هناك ما يذكرنا بالسواد ولا على ما يحيط من شأن هذه الأسرة^(٥) .

وكان تَابُطُ شَرًّا من أشجع فرسان الصعاليك يغير في الليل والنهار دون أن يدركه أحد ، وكثيراً ما كان يرافقه أصحابه من الصعاليك أمثال عمرو بن براق ،

والسليك بن السلكة، وعروة بن الورد والشنفرى وغيرهم ممن رفضوا تقاليد القبيلة وقوانين المجتمع فخرجوا ينهبون القبائل ويسلبون الأغنياء، وقيمون في أعناق الصحراء، مأخوذون بحب المغامرة ولذة اكتشاف المجهول، ومجاهدة الحياة القاسية، وفداحة الموت بكل ما لديهم من قوة وتمرد وفروسية وعنفوان وابداع شعري وفصاحة لكيما يصوروا عالمهم الخاص وفلسفتهم النابضة برواهم ومشاعرهم الخاصة.

أما بالنسبة لوفاة تأبط شراً فقد تضاربت في ذلك الآراء، ولم تذكر المصادر التي تناولت حياته وسيرته تاريخ ولادته ووفاته سوى بعض المصادر الحديثة^(٧). والراجح أنه مات قتيلاً في ديار هذيل في غزوة من غزواته، والقي في غار يُقال له «رخمان» واسم الوادي الذي يقع فيه «نمار» فقالت أمّه تربيته^(٨):

نعم الفتى غادرتم برخان بثابت بن جابر بن سُفيان
يجذل القرن ويروي النُدمان في ماقطٍ يحمي وراء الاخوان
وقولها أيضاً^(٩):

قتيلٌ ما قتلُ بني قُريم إذا خنّت جمادى بالقطارِ
فتى منهم جميعاً غادروه مقيماً بالحريضة من نمار

القصيدة:

تصور لنا هذه القصيدة مغامرة خيالية ألصق بحياة الشاعر الصعلوك القلقة المثوبة، نلحظ مرة خلالها افتخار الشاعر ببراعته وذكائه، وطول باعه في الحيلة حتى استطاع أن يتخلص من فخ نصيبته له جماعة من قبيلة «هذيل» هذه القبيلة التي أرقها الشاعر كثيراً بغزواته المستمرة حتى أرادت أن توقع به فنصبت له كميناً حين علمت بمجيئه إلى غار في أرضها يشتر منه العسل، فكمنت له هناك وخير بين أن يستسلم أو يُقتل. ولكنه أبى أن يرضخ أخيراً بعد أن حاول بذكاء متقد وقوة بصيرة أن يستنبط فكرة (خطة) تخلصه من حائل الموت، فكان أن عثر على شقّ خافٍ سكب على أرضه الصخرية ما جناه من العسل وانبطح على صدره فوقه وجعل ينزلق عليه حتى خرج

من الشق بسلام منطلقاً إلى قبيلته فرحاً . فقال هذه القصيدة التي تجسد مقدرته في حسن التخلص من مكر الأعداء في أحلك ساعات المحنة . راسماً لنا لوحة جميلة عن واقعة من حياة الصعلكة . فإلى جانب الشجاعة وسرعة العدو، فإن الشاعر يعطي دائماً للفكر والحيلة قيمة لا تقل أهمية عن قيمة الشجاعة والفروسية ذاتها .

هذه ليست المرة الأولى التي يتخلص فيها الشاعر من أعدائه، فهو في قصيدة أخرى يصور نجاته وتخلصه من أعدائه قبل أن تصيبه سهامهم وبذلك يثني جسده قبل أن تحترقه هذه السهام وقبل أن يدهمه الأعداء الذين كانوا كالنحل لكثرتهم^(١٠) :
ولم أنتظر أن يدهموني كأنهم ورائي نحل في الخلية واكنا
ولا أن تصيب النافذات مقاتلي ولم أك بالشّد الذليق مُدانيا
فأرسلتُ منبتاً من الشرّ والهأ وقلتُ: تزحزح لا تكونن حائنا
وحثحث مشعوف النجاء كأنني هجف رأى قصراً سمالاً وداجناً

وقد تخلص من (بجيلة) أيضاً مصورا قوة صلابته وعزيمته مع رفيقه عمرو بن براق والشنفري^(١١) .

إني إذا خُلْتُ ضَنْتُ بنائِلها وأمسكت بضعيف الوصل أحذاق
نجوتُ منها نجائي من بجيلة إذ أَلقيْتُ، ليلة خَبِتِ الرهط أرواقي

وفي قصيدته التي نحن بصدد تحليلها نجد تأبط شرّاً لا يتردد في اقتحام المخاطر مهما كانت النتيجة ليقال عنه مات بطلاً . فإذا ما التبتت الأمور على الانسان وإذا ما حانت ساعة الجَدّ فعليه أن يحسب لكل الأمور حسابها ويحتاط قبل أن يأخذ الأمر على حين غرة وتفلت من بين يديه الأمور فيقع ما لا تحمد عقباه، فبالقوة تدبّر الأمور، وعلى المرء أن يكون مرناً في تصرفاته وأفعاله قبل أن تسدّ عليه منافذ الحياة ويخسر كلّ شيء :

إذا المرء لم يحتلّ وقد جدّ جدّه أضاع وقاسى أمره وهو مدبرُ
ولكن أخو الحزم الذي ليس نازلاً به الخطبُ الا وهو للقصد مبصرُ

وفي هذه الأبيات حكمة وموعظة تمثل انعكاساً لحياة التشرّد والغربة القاسية التي عاشها الشاعر في أعماق الصحراء، نلمح فيها حرارة المعاناة والانفعال، وفي منظور الشاعر أن من أراد مقارعة الأبطال عليه أن يتوقع أنه سيصرع يوماً لأنه بطل وأمامه أبطال أيضاً. فاما أن يقتل أو يُقتل^(١٢):

ومن يضرب الأبطال لا بدّ أنه سيلقى بهم من مصرع الموت مصرعا
فإذا ألت عليك الحرب فلا تتقاعس أو تهرب منها، وما عليك إلا أن تلقي بنفسك في حومتها حتى تنجلي:

إذا الحرب أولتكم الكليب فولّها كليكم واعلم أنّها سوف تنجلي

ومهما يمدّ الله في عمر الانسان، فالموت في انتظاره، فهو نهاية كلّ حيّ:
وإني وإن عمّرت اعلم أنني سألقى سنان الموت يبرق أصلعا

فما زال الموت نهاية كلّ حيّ، إذاً لا بدّ للشاعر أن يحدّد الميتة التي يختارها بنفسه وقد اختار شاعرا الموت بعزة وشرف. لقد استطاع تأبط شرّاً أن يتمثل في قصيدته الحوار بينه وبين أعدائه مرة:

أقول للحيان وقد صفرت لهم وطاي، ويومي ضيق الحجر معور

ومرة مع نفسه حين توهجت ذاكرته بخطة حزمٍ أوصلته إلى برّ الأمان:
وأخرى أصادي النفس عنها وإنها لمورد حزم - إن ظفرت - ومصدر
إضافة إلى ذلك فإن تأبط شرّاً استطاع أن يعبر عن شموخ ذاته: «راسماً موقفاً مبدئياً متقدماً من مسألة العدوان والابتزاز»^(١٣).

ويتحدد هذا الموقف من خلال قوله:

هما خطتا: أما اساراً ومئة وإمادم، والقتل بالحر أجدر

فالشاعر يرفض حياة الذل والأسر والهوان مستجلياً صورة العزة وكبرياء النفس غير مبال بموته في سبيل تنويع المباديء التي آمن بها وعاش لأجلها، وفي هذه القصيدة وعموم شعر الشاعر ليس هناك شيء يفتخر به سوى فخره بنفسه وقبيلته وسيفه،

وكذلك فخره بقوة جسمه وصلابته حيث يقول:

فرشتُ لها صدري فزل عن الصفا به جُوجُوْ عَبلٌ ومتنٌ مُحْصَرٌ

ولتأبط شراً استعداداً لمقابلة القبائل ومقاتلتهم مما يجسد منتهى الاعتداد بالنفس وقد سبق أن سجل الشاعر اعترافاً وهو مفتخر بأنه لا حول ولا قوة له في مقابلة هؤلاء الأعداء الذين يجرون وراءه كأنهم خلية نحل:

ولم انتظر أن يدموني كأنهم ورائي نحلٌ في الخلية واكنا

في غار العسل

ويمكن القول ان قصيدة تأبط شراً «في غار العسل» لحظة نفسية حرجة استطاع الشاعر أن يتوج بايقاعها «البحر الطويل» صفاء معانيها التي جاءت متسلسلة بلغة جزلة متينة جسدت بحق هوية انتماؤها إلى الشعر الجاهلي ولم يستخدم فيها الشاعر الحوشي أو الغريب والألفاظ المعقدة التي يمكن ملاحظتها في بعض قصائده التي أشبه ما تكون بالطلاسم اللفظية التي لا يمكن فهمها بسهولة لأنها غير متداولة إضافة إلى عدم توافق وتجانس حروفها وعدم وقوعها في اذن السامع موقعاً حسناً كقوله^(١٤):

وحشحت مشحوف النجاء كأنني هجف رأى قصراً سمالاً وداجناً
من الحص هزروف كأن عفاءه إذا استدرج الفيفا ومد المغابنا
أزج زلوج هذرفي زفارز هزف يبد الناجيات الصوافنا

وقوله كذلك:

وشعب كشل الثوب شكس طريقه مجامع صوحيه نطاق محاصر
به من سيول الصيف بيض أقرها جبار لصم الصخر فيه قراقر

وهذا التعقيد اللفظي هو الذي جعل أبا هلال العسكري يوجه نقده إلى هذه الأبيات فيصفها «بالفج الرديء» ولكن ذلك لا يسري على جميع قصائد الشاعر. وربما تكون شهادة الخالديان في الأشباه والنظائر خير دليل على جودة شعر الشاعر وبخاصة قصيدته في رثاء الشنفرى التي تعتبر من المراثي الجيدة لفظاً ومعنى^(١٥).

وفي هذه القصيدة نحسّ بآثار من الصنعة الفنية المتهمة، والدليل على ذلك أنه يبدو أنها أو يختتمها بأبيات من الحكمة يبدو عليها أثر التفكير العقلي الهاديء الذي وعى التجربة ثم فلسفها. أما الدليل الواقعي فواضح من أن الشاعر قد نظمها بعد تخلصه من أعدائه وعودته إلى قومه، وبعد أن أطمأنت نفسه فرغ لفته يسجل فيه قصته وفلسفته لها^(١٦).

ففي هذه الأبيات:

فذاك قريبُ الدهر ماعاش حوّل إذا سدّ منخرُ جاشٍ منخرُ
أقول للحيانِ وقد صفرت لهم وطاي، ويومي ضيقُ الحجر معورُ
ها خطتا: إما أسارُ ومنّة وإما دم، والقتلُ بالحر أجدر

تلمح بعض الألوان البلاغية التي استخدمها الشاعر من الصور الحسية، صورة المرء «إذا سدّ منه منخرُ جاشٍ منخرُ» وكيف مثل اشرافه على الهلاك بفراغ وطابه ثم كيف ختم هذه الأبيات بهذا التذييل الذي يجري مجرى المثل أو الحكمة، ثم يمضي الشاعر مستخدماً الطباق «مورد - مصدر» و «أبت - فارقت»، والاستعارات الجميلة المستطرفة، حيث راح الشاعر يفرش صدره لخطته، وإذا بالموت ينظر إليه متحيراً خجلاً، وإذا بالقبائل التي فارقتها تصفرُ أسفاً على افلاته منها. إضافة إلى ذلك فإن الشاعر استخدم التكرار في بعض أبيات القصيدة لغرض تأكيد الحدث كما ورد في الأبيات التالية:

* إذا المرء لم يحتل وقد (جدّ) (جدّه)

* إذا سدّ منه (منخرُ) جاش (منخرُ)

* لم (يكدح) الصفا به (كدحةً)

عموماً يمكن القول بأن الوحدة الموضوعية قد تحققت كاملة في هذه القصيدة، وهذا مانلمحه في شعر تأبط شراً وبقية أقرانه من الشعراء الصعاليك الذين يمتاز شعرهم بأنه شعر مقطوعات قصيرة يتمثل فيها الایجاز والتركيز وتكثيف المشاعر المتدفقة في صور واقعية صادقة متلونة بدفق الاحساس وجمال الوقائع الانسانية دون

تزييف أو رياء لأنه شعر يدافع عن قضية سياسية اجتماعية، ومواقف ثورية مستوحاة من صورة الواقع المضطرب الذي عاشه الصعلوك، الأمر الذي طبع قصائد هؤلاء الشعراء بهذه الخصائص التي تمكنوا من خلالها تقديم رؤيا متألقة للوجود تمثلت في كفاحهم وغضبهم ورفضهم لمظاهر المجتمع القبلي وقوانين القبيلة التي خلعتهم عن وجودها.

مصادر الدراسة

- ١ - ابن منظور جمال الدين محمد بن مكرم - ٦٣٠ - ٧١١ هـ. مختار الأغاني، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والبناء والنشر، ١٩٦٥ - ١٩٦٦. ج ٨.
- ٢ - أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي - ٢٣١ هـ، ديوان الحماسة، تحقيق عبدالمنعم أحمد صالح، بغداد، وزارة الثقافة والاعلام، ١٩٨٠.
- ٣ - الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسن - ٣٥٦ هـ. الأغاني، القاهرة، مطبعة بولاق، ١٢٨٥ هـ، ٢٠ ج.
- ٤ - البغدادي، عبدالقادر بن عمر - ١٠٩٣ هـ، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، بولاق، المطبعة الأميرية، ١٢٩٩ هـ، ٤ ج.
- ٥ - بدوي، عبده. الشعراء السود وخصائصهم في الشعر العربي. القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣.
- ٦ - التبريزي، أبوزكريا يحيى بن علي - ٥٠٢ هـ، شرح ديوان الحماسة. القاهرة، مطبعة محمد علي صبيح، ١٩٥٥. ج ٢.
- ٧ - الجبوري، منذر. شعراء الواحدة والخلود الشعري، مجلة الطليعة الأدبية ع ٣، آذار، ١٩٧٥.
- ٨ - حسنين، سيد حنفي، الشعر الجاهلي، مراحل واتجاهاته الفنية، القاهرة الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١.
- ٩ - خليف، يوسف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي. ط ٣ القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٨.

- ١٠ - الزركلي، خير الدين، الاعلام. ط ٢، القاهرة، مطبعة كوستاتسوماس وشركاه، ١٩٥٤ - ١٩٥٩، ١٠ ج
- ١١ - سركيس، يوسف اليان. معجم المطبوعات العربية والمعرّبة، القاهرة، مطبعة سركيس، ١٩٢٨ ٢٠ ج
- ١٢ - صفدي، مطاع وايليا حاوي. موسوعة الشعر العربي. بيروت، شركة خياط للكتب والنشر، ١٩٧٤، ٤ مج
- ١٣ - فروخ، عمر. تاريخ الأدب العربي. ط ٢ بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٦٩، ٢ ج
- ١٤ - القرغولي، سلمان داود وجبار تعبان جاسم (محقق). شعر تأبط شراً، النجف، مطبعة الآداب، ١٩٧٣.
- ١٥ - كحالة، عمر رضا. معجم المؤلفين. بيروت، مكتبة المثنى، ١٩٥٧.
- ١٥ ج
- ١٦ - المرزوقي، أحمد بن محمد بن الحسن - ٤٢١هـ. شرح ديوان الحماسة. ط ٢. القاهرة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٧. ٤ ج
- ١٧ - الموسوعة العربية الميسرة، اشراف محمد شفيق غربال. بيروت، دار القلم، ١٩٦٥.

هوامش

(*) وردت هذه القصيدة في تسعة أبيات في أغلب المصادر محتفظة بنفس ترتيبها أعلاه: انظر

١ - شرح ديوان الحماسة للمرزوقي. ط ٢. ١ / ٧٤

٢ - شرح ديوان الحماسة للتبريزي، ١ / ٣٥

٣ - ديوان الحماسة، تحقيق عبد المنعم أحمد صالح، ص ٣٥ - ٣٦

٤ - موسوعة الشعر العربي / اختيار وشرح مطاع صفدي وايليا حاوي ١ / ١٠٥

أما في «شعر تأبط شراً» بتحقيق سلمان داود القرغولي وجبار تعبان جاسم، النجف، مطبعة الآداب،

١٩٧٣ فقد اختلف ترتيبها، وأضاف المحققان بيتاً عاشراً ورد في الأغاني ١٨ / ٢١٥. والبيت هو:

فانك لو قاسيت بالصَّبِّ حيلتي بلحيان لم يقصر بي الدهر مُقصرُ

ولكنني آثرت تدوينها كما وردت في أغلب المصادر ونفس ترتيب الأبيات

(١) خزانة الأدب للبغدادي ١ / ٦٦، حماسة المرزوقي ١ / ٧٤، حماسة التبريزي ١ / ٧٥

- (٢) شعر تأبط شراً. ص ١٥
- (٣) تاريخ الأدب العربي / عمر فروخ. ١ / ١٠٧
- (٤) خزانة الأدب، ١ / ٦٦، الأغاني ١٨ / ٢٠٩
- (٥) الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي / يوسف خليف، ص ١١١.
- (٦) الشعراء السود وخصائصهم في الشعر العربي / عبده بدوي. القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣. ص ٢٤ - ٢٥
- (٧) في الاعلام للزركلي ٢ / ٦٢ وفي معجم المؤلفين / كحالة ٣ / ٩٩ إن تاريخ وفاته هو ٨٠ / قبل الهجرة - ٥٤٠م وفي معجم المطبوعات العربية ص: ٦٢٤ إن وفاته ٥٣٠م، وفي الموسوعة العربية الميسرة، ص: ٤٧٧ إن سنة وفاته ٤٥٠م.
- (٨) مختار الأغاني: ٢ / ١٦٦
- (٩) شعر تأبط شراً ص ٢٧
- (١٠) الشعر الجاهلي: مراحلہ واتجاهاته الفنية / سيد حنفي حسنين. القاهرة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١. ص ٩٥
- (١١) موسوعة الشعر العربي: ص ٩٩
- (١٢) شعر تأبط شراً: ص ٤٠
- (١٣) شعراء الواحدة والخلود الشعري / منذر الجبوري. الطليعة الأدبية. ع ٣، آذار، ١٩٧٥. ص ١٦.
- (١٤) الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي: ص ٣١١
- (١٥) شعر تأبط شراً ص ٥٩
- (١٦) الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي: ص ٢٠٣



التوجيه النحوي في تخريج بعض المسائل الفقهية

د. أحمد محمد سليمان أبو رعد
الأستاذ المساعد بجامعة البحرين

تقديم:

علم النحو من أجل العلوم وأشرفها، لما له من ارتباط وثيق بألفاظ القرآن الكريم وفهم معانيها، والنحو^(١) إعراب الكلام، والإعراب هو الإبانة عن المعنى وتفسيره.

وعلم النحوركن أساس من أركان تفسير القرآن الكريم والحديث وأشعار العرب وأقوالهم، ولا يكون العالم مؤهلاً لتفسير القرآن إلا إذا كان عالماً في العربية متمكناً من أدق أسرارها.

وأشار العلامة ابن خلدون إلى علة وضع علم النحو، فقال: «وخشي أهل العلم أن تفسد تلك الملكة رأساً بطول العهد بها، فينغلق القرآن والحديث على الفهوم، فاستنبطوا من مجاري كلامهم قوانين لتلك الملكة^(٢)».

وقال الزُّبَيْدِي في طبقاته « ولم تزل الأئمة من الصحابة الراشدين ومن تلامهم من التابعين يحضون على تعلم العربية وحفظها والرعاية لمعانيها إذ هي من الدين بالمكان المعلوم ، فيها أنزل الله كتابه المهيمن على سائر كتبه ، وبها بلغ رسوله عليه السلام وظائف طاعته وشرائع أمره ونهيه^(٣) » .

وقد تبين الفاروق عمر بن الخطاب قيمة العربية والنحو في وقت مبكر وله في ذلك أقوال مأثورة تحض على تعلّم العربية والنحو منها قوله : « تعلموا العربية فإنها تثبت العقل وتزيد المروءة »^(٤) . وقوله : « تعلموا اللّحن كما تعلّمون السنن والفرائض »^(٥) .

ولقد كان هارون الرشيد يستأثر بالكسائي العالم النحوي ، امام مدرسة الكوفة النحوية ، فنفس جلساء الرشيد هذه المكانة على الكسائي ، وجاء أبو يوسف القاضي يوما وقال له : « لقد سعد بك هذا الكوفي وشغلك ، فقال الرشيد : النحو يستفرغني أستدل به على القرآن والشعر . »^(٦) .

والفقه والعلوم الشرعية من أهم العلوم الدينية التي حظيت بالبحث والاستقصاء في بدايات النهضة العلمية والعقلية في الحضارة العربية الإسلامية لما له من ارتباط بفهم القرآن الكريم وشريعته التي أصبحت دستوراً للمسلمين ، وصار لا بد للفقهاء والمفسرين والمحدثين أن يقفوا على أسرار النحو وقواعده ، وبالفعل كان لهؤلاء العلماء والمصنفين وقفات ونظرات في علم النحو كان لها الأثر البالغ في تخريج المسائل الفقهية ، والاستدلال بالقضايا النحوية على صحة الأحكام الفقهية أو عدم صحتها .

ولعله من المفيد ، بعد هذا التقديم الموجز ، أن نبين مفهوم النحو والفقه لغة واصطلاحاً كما يلي :

أولاً : النحو

أ - النحو لغة :

جاء في اللسان^(٧) . تنحى اعتمد وانتحى ، مال على أحد شِقْيِهِ وأنحى في

سيره: أي اعتمد على الجانب الأيسر، وانتحى في الشيء جد والنحى والنحي: الزَّق، وقيل هو ما كان للسمن خاصة. وأهل المنحاة: القوم البعداء، وبنو نحو: بطن من الأسد، وقيل قوم من العرب.

وجاء في تاج العروس^(٨): النحو الطريق أو الجهة، يقال: نحوت نحو فلان، أي جهته، وتجمع على أنحاء ونحو.

واستعملت العرب كلمة النحو ظرفاً بمعنى القصد أو الطريق أو الجهة وأصله المصدر، نحوت نحواً، قصدت قصداً، ومنه نحو العربية وهو إعراب الكلام.

وذكر ابن سيده: «بلغنا أن أبا الأسود وضع وجوه العربية، وقال للناس: انحوا نحوه، فسمى نحواً، وقال أيضاً: «أخذ من قولهم: انتحاه إذا قصده، إنما هو انتحاء سمت كلام العرب في تصرفه من اعراب وغيره كالتثنية والجمع والتحقيق والتكسير والإضافة والنسب وغيره^(٩)». وكلامه مأخوذ عن ابن جني، وفيه جمع بين النحو لغة واصطلاحاً عنده، وسنورده بعد قليل.

ب - النحو في الاصطلاح:

عرّف ابن جني النحو فقال: «هو انتحاء سمت كلام العرب في تصرفه من اعراب وغيره، كالتثنية والجمع والتحقيق والتكسير والاضافة والنسب والتركيب، وغير ذلك ليلحق من ليس من أهل اللغة العربية بأهلها في الفصاحة فينطق بها، وإن لم يكن منهم، وإن شذّ بعضهم عنها ردّ به إليها، وهو في الأصل مصدر شائع: أي نحوت نحواً، كقولك قصدت قصداً، ثم خصّ به هذا القبيل من العلم^(١٠).

وعرّفه ابن عصفور بقوله: «النحو علم يستخرج بالمقاييس المستنبطة من استقراء كلام العرب الموصلة إلى معرفة أحكام أجزائه التي ائتلف منها^(١١)».

وجاء في تاريخ النحو وأصوله^(١٢)، عن الخضري في حاشيته على شرح ابن عقيل أن علم النحو «يطلق على ما يعم الصرف وما يقابله، ويُعرّف على الأول: بأنه علم بأصول مستنبطة من كلام العرب يصرف بها أحكام الكلمات العربية حال

افرادها وحال تركيبها، وما يتبعها من بيان شروط النحو الناسخ وحذف العائد، وكسر إن وفتحها ونحو ذلك وعلى الثاني: يختص بأحوال التراكيب».

ثانيا : الفقه

أ - الفقه في اللغة :

جاء في اللسان «فقه» الفقه : العلم بالشيء والفهم له يقال أوتي فلان فقهها في الدين أي تفهّمها فيه، قال الله عز وجل «ليتفقها في الدين»^(١٣)، أي ليكونوا علماء به، وروى صاحب اللسان عن ابن سيده: «وقد فقه فقاها وهو فقيه من قوم فقهاء والآنثى فقهية من نسوة فقائه».

والفقه غلب استعماله على علم الدين لسيادته وشرفه وفضله على سائر أنواع العلم.. وروى الزبيدي^(١٤) في تاج العروس، الفقه: الفطنة، فقهت: فطنت، وقال: قال ابن سيده وقد غلب على علم الدين لشرفه وقد جعلته العرب خاصاً بعلم الشريعة وتخصيصاً بعلم الفروع منها.

ب - الفقه اصطلاحاً: جاء في المستصفى للغزالي :

«والفقه عبارة عن العلم والفهم في أصل الوضع.. ولكنه صار يعرف العلماء عبارة عن العلم بالأحكام الشرعية الثابتة لأفعال المكلفين خاصة - كالوجوب والحظر والإباحة والندب والكراهة، وكون العقد صحيحاً وفاسداً وباطلاً»^(١٥).

وله تعريف آخر في دائرة معارف القرن العشرين^(١٦) :

«الفقه في الاصطلاح الإسلامي: هو علم يشمل العبادات والمعاملات وهو بقسميه مشمول في الكتاب الكريم والسنة النبوية».

وبعد أن تحدثنا في تقديمنا عن قيمة علم النحو وارتباطه بعلم القرآن، والفقه هو العمود الأول من أعمدة القرآن، وبالتالي فلا بد من التقائه مع علم النحو وبشكل مستديم من خلال النظر في النص القرآني الكريم أو الحديث الشريف،

لاستنباط الأحكام الفقهية التي تفهم من ألفاظ النصوص، وقالوا النحوا عراب المعنى، والاعراب حُلٌّ للمعاني، وعليه فقد وجد الفقهاء الإبانة عن المعاني من خلال النحو واستعانوا بهذا العلم الجليل على الاستدلال على كثير من الأحكام الفقهية، ومكَّنهم علم النحو من إماطة اللثام عن بعض الفروع الفقهية المعضلة، وبصمات علم النحو مطبوعة على الفقه وأثرها باق لا يزول.

ومن خلال هذا البحث أرجو أن أوفق في عرض التوجيه النحوي في تخريج المسائل الفقهية على أساس من تبويب المسائل الفقهية وفقا لترتيبها على أبواب الفقه، وسأبذل قصارى جهدي المتواضع في شرح القضايا النحوية التي كان لها الأثر في تخريج الفروع الفقهية.

ولعل القاريء يُدهش من مدى تداخل علم النحو في الفقه إلى درجة يلحظ معها عدم استغناء الفقيه عن الإحاطة بعلم النحو ودقائق أسرارهِ، إلا أن هذه الدهشة سرعان ما تزول، بعد شرح هذه القضايا التي ستبرز لنا الأثر النحوي الواضح في تخريج القضايا الفقهية.

والبحث الذي نحن بصددهِ لا يمكننا معه بحال من الأحوال، أن نحصر فيه كافة المسائل النحوية والفقهية، وذلك لاتساع المجال الفقهي الذي لا ينتهي باب البحث والاجتهاد فيه.

ولذا فإننا نلتمس العذر بالاكْتفاء بعرض نماذج وأمثلة وقع عليها اختيارنا على سبيل التمثيل لا الحصر.

ولقد راعينا في هذا الاختيار أن نُغطيَ معظم الجوانب في الأبواب الفقهية كالطهارة والصلاة والصوم والزكاة والحج والوقف والرهن والعقود والبيع والنكاح والطلاق وغيرها، كما سنعمل جاهدين على بيان الأثر النحوي في تخريج هذه المسائل الفقهية أو بعض الفروع عليها كما يلي:

أولاً : باب الطهارة والنجاسة

المسألة : في النجاسة الجزئية أو الشاملة للخنزير

قال تعالى : ﴿قُلْ لَا أَجِدُ فِيهَا أَوْحِيَ إِلَيَّ مُحَرَّمًا عَلَى طَاعِمٍ يَطْعَمُهُ إِلَّا أَنْ يَكُونَ مَيْتَةً أَوْ دَمًا مَسْفُوحًا، أَوْ لَحْمَ خَنزِيرٍ، فَإِنَّهُ رَجَسٌ أَوْ فِسْقًا أُهْلٌ لِّغَيْرِ اللَّهِ بِهِ﴾^(١٧).

ومن معاني الرُّجس في اللسان، رجس : نجس، والرجاسة النجاسة.
والرجس : القذر، وفعل الشيء القذر، وقال الزَّجاج : الرجس في اللغة كل ما استقبح من عمل، وقال ابن الكلبي، في قوله تعالى : ﴿فإنه رجس أو فسقاً﴾
الرجس : المأثم^(١٨).

وللمفسرين وعُلماء الفقه آراء مختلفة في الآية «أو لحم خنزير فإنه رجس»
والقضية الفقهية التي نشأت حول هذه الآية : هل النجاسة (الرجس) الحاصلة أهي
في الخنزير ككل كلية لحماً وشحماً وعظماً وجلداً، أم أن النجاسة محصورة في لحمه؟

فابن حزم «أبو محمد الأندلسي» والماوردي استدلا نحويّاً على نجاسة الخنزير
كلية، جاء في البحر المحيط^(١٩). «وزعم أبو محمد بن حزم : أن الضمير في «فإنه»
عائد على خنزير، فإنه أقرب مذكور، وإذا احتمل الضمير العود على شيئين كان عوده
على الأقرب أرجح».

وأضاف أبو حيان : «وعورض بأن المُحدِّث عنه إنما هو اللحم وجاء ذكر
الخنزير على سبيل الإضافة إليه، لا أنه هو المُحدِّث عنه المعطوف، ونقل أبو حيان
عن أبي بكر الرازي، في قوله تعالى طاعم يطعمه : آكل يأكله، في هذا القول دلالة
على أن المحرّم من الميتة ما يتأتى فيه الأكل منها، وأن لم يتأت بتناول الجلد المدبوغ،
ولا القرن، ولا العظم، ولا الظلف، ولا الريش ونحوها»^(٢٠).

ويخرج أبو حيان من قوله هذا إلى استدلال بابطل مقالة ابن حزم بنجاسة
الخنزير الشاملة سيما وهو يقول : «وزعم ابن حزم» وقال أيضاً : «وعورض».

وحجة المعارضة من قبل أبي حيان : أن الضمير في «فإنه» عائد على «لحم»

وليس على «خنزير»، لأن سياق الآية يدل على تحريم لحم الخنزير، وإنما جاء ذكر كلمة «خنزير» على سبيل الإضافة إليه، وأن المتحدث عنه هو اللحم، وأن الضمير لا يعود هنا لأقرب مذكور.

وجاء في الكوكب الدري للاسنوي^(٢١): «كذا ذكره أبو حيان في تفسيره فأبطل به استدلال ابن حزم، ومن هنا نحوه كالمورد في الحاوي على نجاسة الخنزير بقوله تعالى: ﴿أَوْ لَحْمِ خَنْزِيرٍ فَإِنَّهُ رَجَسٌ﴾، حيث زعموا أن الضمير في قوله تعالى «فإنه» يعود إلى الخنزير، وعللوه بأنه أقرب مذكور.

ونفهم من كلام الاسنوي: أنه هو الآخر لا يميل لرأي ابن حزم وغيره بدليل قوله: «زعموا أن الضمير. .».

واعتمد الاسنوي في معارضته لابن حزم على أصل نحوي وهو أن الضمير الغائب المسبوق بالمضاف والمضاف إليه يعود إلى المضاف، لأنه هو المتحدث عنه وضرب لذلك أكثر من مثل فقال: «الضمير إذا سبقه مضاف ومضاف إليه، وأمكن عوده على كل منهما على انفراده كقولك: مررت بغلام زيد فأكرمته، فإنه يعود على المضاف دون المضاف إليه، لأن المضاف إليه هو المحدث عنه، والمضاف إليه وقع ذكره بطريق التبع، وهو تعريف المضاف أو تخصصه^(٢٢)».

ولو رجعنا لقول ابن حزم الذي مفاده بأن الضمير في «فإنه» في قوله تعالى أو لحم خنزير فإنه رجس يعود على أقرب مذكور، فإن لقوله أصلاً في النحو وهو: «إذا تقدم اسمان مستويان في الاسناد كان الضمير عائداً على الأقرب^(٢٣)».

وهذه القاعدة النحوية تصح في حالة تساوي الاسمين في الاسناد وذلك على نحو جاء «محمد وخالد» فأكرمته، فيصح هنا عود الضمير في: فأكرمته على الأقرب وهو خالداً لاستواء الاسمين في الاسناد.

ولكن إذا دل على أنه لغير الأقرب، فإنه يعود على غيره، ومثال ذلك، جاءني زيدٌ وعمرو فأكرمته، فزيد وعمرو مستويان في الاسناد، فالضمير هنا عائداً على (عمرو) الأقرب، ولكن في قوله: اشتريت جواداً وغلاماً فركبته فالضمير عائداً على

غير الأقرب، وهو الجواد لأنه المركوب عليه، وهو دليل .

أما في مسألتنا «أو لحم خنزير» فلاسنان «لحم» و«خنزير» لم يستويا في الاستناد، والثاني ضمن الأول، ورجح فيه الاسنوي عود الضمير على اللحم، لأنه هو المحدث عنه، وهو الدليل .

والاسنوي راضٍ عن هذا الرأي كل الرضا، لأننا رأيناه قد قاس على هذه المسألة فرعاً عليها فقال :

«وإذا علمت ذلك فمن فروع المسألة ما إذا قال : له على ألف درهم ونصفه فالقياس أنه يلزمه ألف وخمسمائة درهم ، لا ألف «ونصف درهم»^(٢٤) وبيان ذلك أن الضمير في قوله «نصفه» لا يعود على الأقرب وهو «درهم» وإنما يعود على «الألف» وهو المضاف ، ولذا لزمه ألف وخمسمائة درهم ، لا ألف درهم ونصف درهم .

ومدار الخلاف فيما تقدم بين القائلين بنجاسة الخنزير شاملة، ابن حزم ومن جاره، وابن حيان والاسنوي والرازي، هو القاعدة النحوية في مرجع الضمير هل هو للمذكور أو الأبعد .

ودورنا في هذا البحث يأتي من خلال شرح القاعدة النحوية التي كانت محور الخلاف بين الفريقين في تحريج المسألة الفقهية سالفة الذكر، والتي ترتب عليها اصدار حكم فقهي في نجاسة الخنزير سواء كانت هذه النجاسة جزئية أو شاملة .

ومن خلال القاعدة النحوية فإننا نرى حجة ابن حيان والرازي والاسنوي أقوى من حجة ابن حزم والماوردي ، مما يجعلنا نميل لاستدلال أبي حيان خاصة وأن ما سقناه من الأدلة النحوية عند أبي حيان وفريقه، والأمثلة التي وردت في معرض حديثنا تلزم الناظر في هذه المسألة الحجة .

وقد جاء في الكافية في النحو في مسألة مرجع الضمير «واعلم أنه مما يصلح للتفسير شيان فصاعداً فالمفسر هو الأقرب، لا غير، نحو: جاءني زيد وبكر فضربته أي ضربت بكراً، ويجوز مع القرينة أن يكون للأبعد، نحو جاء عالم وجاهل فأكرمه، والقرينة في هذا المثال: أن الاكرام في العرف والعادة يكون للعالم لا

للجاهل والعالم هو الأبعد، والضمير في «فأكرمته» يعود على العالم الأبعد، وليس «الجاهل» الأقرب للضمير.

وردد الأستاذ عباس حسن في النحو الوافي مجاء في الكافية فقال: «وإنما يعود الضمير على الأقرب في غير صورتين:

إحدهما أن يوجد دليل يدل على أن المرجع ليس هو للأقرب». ومثال ذلك: أتت فاطمة وزميل فأكرمتها، والهاء في «أكرمتها» تعود على فاطمة، ودليلنا التأنيث في فاطمة (والهاء) علامة تأنيث.

والثانية: أن يكون الأقرب مضافا إليه، فيعود الضمير على المضاف نحو قولنا: اشترت حصان خالد فركبته، فالهاء هنا تعود على الحصان، لأنه هو المقصود بالركوب عليه.

«أما إذا وجد دليل على أن المقصود بالحديث هو المضاف إليه ففي هذه الحالة يعود الضمير إلى الأقرب وهو المضاف إليه».

ومثال ذلك: «قطفت زهور الحديقة ثم سقيتها، فمرجع الضمير في «سقيتها» يعود على المضاف إليه، لأن المقصود بالسقاية هو الحديقة لا زهورها، إذ لا يعقل أن تروى الزهور بعد قطفها.

ولعل فيما سقناه من أدلة نحوية ما يرجح رأي المفسرين القائلين بنجاسة اللحم لا نجاسة الخنزير على وجه الشمول.

ودور النحو في هذه المسألة الفقهية واضح في استدلال أبي حيان وأبي بكر الرازي والاسنوي، وأثره في إقامة الحجة على ابن حزم والماوردي وغيرهما في إبطال استدلالهم على نجاسة الخنزير، وهذه المسألة الفقهية كما رأينا اختلاف العلماء فيها قام أصلا على أساس نحوي انتصر كل فريق لرأيه بموجبه، غير أن الأثر النحوي كان فيه السند والحجة القوية لرد حكم فقهي وإصدار حكم فقهي آخر في المسألة ذاتها، والله ورسوله أعلم.

ثانياً: باب الصلاة

المسألة: هل اللحن^(٢٥) يبطل الصلاة أم لا يبطلها؟

قلنا في صدر حديثنا عندما عرّفنا النحو أنه إعراب، والإعراب حلي للمعاني أي تفسير وإبانة. والإخلال بالمعنى مفسد له، بل يقود إلى معنى مغاير تماماً للمقصود، وخاصة اللحن في الكلام.

ولو لحن الإنسان بكلام عام، فإن المستمع إليه قد يقدره وقد يفهم المراد من قوله مثل: إن الرجل عاقل، فلو قيل فيها إن الرجل بالضم بدل الفتح فالمعنى لا يُشكل على السامع.

ولكن اللحن في فرض أو تكليف كالصلاة قد يحدث اختلافاً في المعنى وهذا الاختلاف يخل في المعنى اختلافاً تفسد معه مظاهر الطاعة والعبادة إلى معنى يصل إلى حد الإثم إذا كان اللحن متعمداً.

أما إذا كان اللحن في الصلاة (القراءة) لا يخل بالمعنى، فإن الصلاة تصح لبقاء المعنى.

والمسألة التي نحن بصدد حلها هي اللحن في قراءة الفاتحة في الصلاة.

ولعله من المفيد أن نذكر هنا أن قراءة الفاتحة فرض على كل مسلم وجاء في كتاب الفقه على المذاهب الأربعة^(٢٦) فقد اتفق ثلاثة من الأئمة على أن قراءة الفاتحة في جميع ركعات الصلاة فرض، بحيث لو تركها المصلي عامداً في ركعة من الركعات بطلت الصلاة، لا فرق في ذلك بين أن تكون الصلاة مفروضة أو غير مفروضة...^(٢٧).

ورد في تفسير ابن كثير «أنه تتعين قراءة الفاتحة في الصلاة ولا تجزي الصلاة بدونها، وهو قول بقية الأئمة مالك والشافعي وأحمد بن حنبل وأصحابهم وجهور العلماء، واجتمعوا على ذلك بحديث الرسول الكريم صلوات الله عليه وسلامه: «من صلى صلاة لم يقرأ فيها بأم القرآن فهي خداج»^(٢٨) وبحديث الرسول صلى الله

عليه وسلم : « لا صلاة لمن لا يقرأ بفاتحة الكتاب » (٢٩) .

وما دامت الفاتحة فرضاً (٣٠) في الصلاة وشرطاً من شروط صحتها، فالأولى أن لا يلحن المصلي وهو يقرأها خاصة إذا كان هذا اللحن يؤدي إلى فساد المعنى الذي يخرج من طاعة العبادة إلى الإثم .

ويروى عن أبي الدرداء قال : « سمع النبي صلى الله عليه وسلم رجلاً قرأ فلحن قال : ارشدوا أخاكم » (٣١) .

وأثبت ابن جني هذا الحديث برواية أخرى في خصائصه (٣٢) هي : « ارشدوا أخاكم فإنه قد ضل » ، فسمي اللحن ضللاً .

وجاء في مراتب النحويين أن كاتباً لأبي موسى الأشعري كتب : « من أبو موسى إلى . . . فكتب إليه عمر : سلام عليك أما بعد فاضرب كاتبك سوطاً واحداً وآخر عطاءه سنة » (٣٣) .

وهكذا نرى الفاروق عمر بن الخطاب خليفة رسول الله صلى الله عليه وسلم وهو الإمام الراشد والقاضي العادل، يأمر بجلد الكاتب الذي وقع في اللحن بقوله : « من أبو موسى » بدلاً من قوله « من أبي موسى » وكأنه ارتكب إثماً لا يكفر إلا بالجلد وحبس الرزق لمدة عام .

ومن هنا نبدأ بطرح القضية النحوية الفقهية على بساط بحثنا لتبين إلى أي حد يصل الأثر النحوي في الحكم الفقهي والسؤال هو : هل اللحن (الخطأ النحوي) في قراءة الفاتحة يبطل الصلاة أم لا ؟

ذكر الاسنوي (٣٤) أن المصلي إذا أخطأ في قراءة الفاتحة في لفظ وترتب على هذا اللحن تغيير في المعنى وأخل به تبطل صلاته ، « كما لو قال المصلي (أنعمت) بضم التاء أو كسر ها . . والقراءة الصحيحة للكلمة (أنعمت) هي بالفتح من قوله تعالى : «اهدنا الصراط المستقيم ، صراط الذين أنعمت عليهم » (٣٥) » .

واللحن في الكلمة (أنعمت) بقراءتها بالضم والكسر يترتب عليه تغيير في المعنى كالتالي :

أ - على الضم : فيكون المتكلم هو المصلي (أنا) عندما يقول أنعمتُ، والخطاب هنا موجه إلى الله وتقديره الذين أنعمت أنت يا الله عليهم، والعياذ بالله من كل ذنب وخطب، فكيف يكون البشر منعماً وهو يريد ويدعو ويتهلل ويصلي إلى الله لينعم عليه كما أنعم على الذين أطاعوا الله ورسوله من قوله تعالى : ﴿ومن يطع الله والرسول فأولئك مع الذين أنعم الله عليهم من النبيين والصديقين والشهداء والصالحين وحسن أولئك رفيقا ذلك الفضل من الله وكفى بالله عليماً﴾ (٣٦).

ب - أما على الكسر : «أنعمت» فالقراءة على هذا شر من قراءة الضم لأن المنعمة هنا أنثى، و (أنعمت) بالكسر تفيد معنى الضمير (أنت) للمخاطبة المؤنثة.

ومن خلال ما تقدم تبين لنا مدى فداحة الخطأ النحوي الذي أوقع ويوقع اللاحن في قراءته.

والمسألة هنا من الوجهة النحوية لا تحتاج إلى كبير عناء لاستيعابها إذ أن لب القضية هنا «التاء».

والتاء : ضمير بارز متصل بالفعل الماضي «أنعمت» والتقدير أنت للمخاطب المذكر، وهذا الضمير لا يستوي فيه المذكر والمؤنث فتفتح التاء مع المخاطب المذكر فتقول :

أنت أكرمت ضيفك (للمخاطب المذكر)

وأنت أكرمت ضيفك (للمخاطب المؤنثة)

ورأينا التاء هنا مع المخاطبة المؤنث قد كسرت كما في المثال السابق. والتاء أيضاً تأتي ضميراً للمتكلم بالضم وهي مما يستوي فيه المتكلم المذكر والمتكلمة المؤنثة.

فيقول الطالب : اشتريتُ الكتاب بضم التاء.

وتقول الطالبة : اشتريتُ الكتاب بضم التاء

وهذه المعلومات من بدهيات علم النحو ومشار إليها في معظم كتبه (٣٧).

وللفقهاء رأي في مسألة اللحن في القراءة في الصلاة، وجاء في الكوكب الدرري تلخيص لأقوالهم قال :

«في الصلاة: اللحن لحناً يغير المعنى كضم التاء أو كسرهما في (أنعمت)؛ لأنه بالضم يكون المتكلم منعماً وبالكسر تكون المخاطبة منعمة لا تصح صلاته إن أمكنه التعلم ولم يتعلم وإلا فتصح» (٣٨).

والذي يعنى في هذه المسألة يتبين الأثر النحوي والاستدلال به على حكم فقهي في صحة الصلاة أو عديمها خاصة إذا صاحب اللحن أو الخطأ في النحو تغيير في المعنى وإفساد له، كما هو الحال في لفظ (أنعمت) من سورة الفاتحة.

ثالثاً: باب الحج

وكما رأينا التوجيه النحوي لبعض المسائل الفقهية التي أوردناها على أبواب الفقه السالفة كالطهارة والنجاسة والصلاة، فإننا نسوق مثلاً آخر لبعض هذه المسائل الفقهية في باب الحج لتدبر التوجيه النحوي في هذه المسألة الفقهية. وهذه المسألة كما يلي:

«أن الحاج إذا دفع إلى مزدلفة، وباب بها، فيستحب له أن يأخذ منها الحصى للرمي، وهل يأخذ ما يرمى من ذلك اليوم خاصة وهو سبع حصيات إلى جمرة العقبة، أم يأخذ لرمي جميع الأيام، وهو سبعون حصاة» (٣٩).

ولعله من المعروف لدى المسلمين أن رمي الجمار من واجبات الحج العامة (٤٠) وهي لا تخص ركناً دون ركن، وكذلك التواجد أو الحضور أو المبيت بمزدلفة.

وقوله: «فَيُسْتَحَبُّ لَهُ أَنْ يَأْخُذَ مِنْهَا الْحَصَى لِلرَّمْيِ، أَيْ مِنَ الْمَزْدَلِفَةِ فَإِنَّمَا هُوَ اقْتِدَاءٌ بِالرَّسُولِ الْكَرِيمِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ، فَقَدْ رَوَى عَنْ ابْنِ عَبَّاسٍ رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ قَالَ: «قَالَ رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ غَدَاةُ الْعُقْبَةِ وَهُوَ وَاقِفٌ عَلَى رَاحِلَتِهِ: هَاتِ أَلْقِطِي، فَلَقِطْتُ لَهُ حَصِيَّاتٍ مِنْ حَصَى الْحَذَفِ، فَوَضَعْنِ فِي يَدِهِ وَجَعَلَ يَقُولُ بَيْنَ فِي يَدِهِ» (٤١).

وقوله من حصى الحذف (٤٢): أي حصى الرمي وهن صغار تقدير الواحدة بحبه الباقلاء، والمعروف أن عدد ما يرمى به في المرة الواحدة سبع حصيات كما هو

معروف لدى الجميع وعلى مذاهب الفقه الأربعة .

وبعد أن قلنا في مبررات الاستحباب لالتقاط الحصى من المزدلفة بما أثبتناه من الحديث النبوي الشريف نعود إلى السؤال الذي أثاره الإسنوي في مسأله وهو: هل يستحب للمسلم أن يأخذ من المزدلفة سبع حصيات (لمرة واحدة في يوم واحد)، أم يأخذ سبعين حصاة للرمي في جميع الأيام؟

والإجابة على هذا السؤال الفقهي: نجدها في التوجيه النحوي للمسألة على الشكل التالي:

فقد أسلفنا أن الرسول عليه الصلاة والسلام قال لابن عباس: «غداة يوم النحر، القط لي حصي» فلقط له حصيات .

ومدار القول في المسألة سيكون على لفظ «حصيات»، وحصيات كما نشاهد: هي جمع مؤنث سالم ومفردها حصاة وهذا الجمع وإن كان سالماً فإنه يدخل في جموع القلة^(٤٣)، والمراد بجمع القلة من الثلاثة إلى العشرة وعلى هذا الاحتمال، فإن عدد هذه الحصيات ينحصر بين ثلاثة إلى عشرة والعدد (سبع) هو الأولى بالتحديد، لأن المنصوص عليه في واجبات الرمي أن يكنَّ سبع حصيات .
وترجيح هذا الوجه «أنهن سبع حصيات» لا سبعين حصاة هو الأولى عندنا وذلك للأسباب التالية :

أولاً: الاستعمال اللغوي (على الأكثر) عند العرب . ويستفاد من ذلك الحوار الذي دار بين النابغة الذبياني والشاعر حسان بن ثابت، وكان النابغة مُحْكَمًا في سوق عكاظ بين الشعراء، فلما أنشده حسان قصيدته التي منها هذا البيت .
لنا الجفِناتُ الغُرَّ يَلْمَعْنَ بالضُّحَى وأسيافُنا يَقْطُرْنَ من نَجْدَةٍ دما^(٤٤)
فقال له النابغة ناقدًا لشعره: «قَلَّتْ جفانك وسيوفك» .

وقول حسان: «جفِنات» وأسياف يدل على القلة، ولو قال في بيته (جفان وسيوف) لكان ذلك أدعى للكرم والقوة والنجدة، لأن في (سيوف وجفان) كثرة لا قلة، وأقوال العرب حُجة في ذلك خاصة إذا صدر هذا الرأي عن شاعر جاهلي من

فحول الشعراء ومن أصحاب المعلقات وارتضته العرب حكماً يقضي بين شعرائها في أكثر أسواقهم شهرة وتجمعا وهو سوق عكاظ.

ولا خير في التوجيه النحوي إذ يستند إلى حكومة النابغة من اعتباره «جفئات» على أنها جمع قلة، فيقاس عليها حصيات فتكون هي الأخرى جمع قلة ومقدارها على هذا سبع حصيات.

ثانياً: ما عليه النحاة^(٤٥) من أن جمع السلامة يدخل فيه القلة وجمع الكثرة.

ثالثاً: تمييز العدد من ثلاثة إلى عشرة^(٤٦) ويكون دائماً جمعا مجروراً بالإضافة فنقول: أربع طالبات، وسبع حصيات، فلما جاء التمييز في الحديث جمعا سالماً «في قول ابن عباس: «فالتقطت حصيات» فالأولى أن يفهم أنه التقط سبع حصيات لا سبعين، لأنه لو أريد العدد سبعين، لميزه القائل بلفظة: حصاة، لأن تمييز العقود يكون مفرداً منصوباً، وعلى هذا التوجيه وتلك الأسباب النحوية التي بينها نجد أن الوجه الأول أكثر حظاً في صحته، وذلك أنه يُستحب أن يؤخذ من مزدلفة سبع حصيات لرمي الجمار في اليوم الأول.

أما الوجه الثاني وهو أخذ سبعين حصاة، يمكن أن يؤخذ به، غير أنه أضعف، ويستقى ذلك من الاستدلال النحوي عليه، حيث لا يوجد له تخريج إلا من باب واحد، وهو أيضاً يخضع للتوجيه النحوي ويستفاد التخريج من قول النحاة: أن جمع السلامة يدخل فيه جمع القلة، وجمع السلامة يدخل فيه جمع القلة وجمع الكثرة، غير أن هذا التخريج قد يتعارض مع قول ابن عباس «فالتقطت حصيات» «وحصيات» التمييز للمعدود، وسبق أن ذكرنا في توجيه الرأي الأول أن العدد من ثلاثة إلى تسعة يكون تمييزه جمعاً مجروراً بالإضافة وهذا قريب من قوله: «التقطت حصيات». وإذا علمنا أن تمييز العقود يكون مفرداً منصوباً، فإن تقدير الحصيات «سبعين» غير ممكن لأنه يتعارض مع التوجيه النحوي وفصاحة ابن عباس لا يمكن أن نخونه، لأنه لو التقط «سبعين» لقال في تمييزها حصاة، وليس حصيات، والله أعلم.

رابعاً: القضاء

فقد وصل الأمر عند القضاة أن لا يعتدوا بعلم النحو، بل حاولوا النيل والسخرية من النحاة، وذلك عندما قال أبو يوسف القاضي للرشيد في أحد المجالس تعقيباً على مقولته في استفراغ علم النحو له، قال: «إن علم النحو إذا بلغ فيه الرجل الغاية صار معلماً، والفقيه إذا عرف فيه الرجل جملة أو صدرأ صار قاضياً، وجعل أبو يوسف يذم النحو، ويقول: ما النحو؟ وقال الكسائي وكان في المجلس: فقلت وأردت أن أعلمه فضل النحو: ما تقول في رجل قال لرجل (أنا قاتلُ غلامك)، وقال آخر (أنا قاتلُ غلامك)، أيهما تأخذ به؟ قال: آخذهما جميعاً.

فقال له هارون الرشيد: أخطأت، وكان له علم بالعربية، فاستحى وقال: كيف ذلك؟ فقال: الذي يؤخذ هو الذي قال، أنا قاتلُ غلامك بالإضافة، لأنه فعل ماضٍ^(٤٧) فأما الذي قال: أنا قاتلُ غلامك، فإنه لا يؤخذ، لأنه مستقبل لم يكن بعد، كما قال الله تعالى: ﴿ولا تقولن لشيء إني فاعلٌ ذلك غداً﴾^(٤٨) فكان أبو يوسف بعد ذلك يمدح العربية والنحو...^(٤٩).

ومن هذه الحكاية نلمح أثر النحو في القضاء، القضاء ينتمي إلى أصول الفقه بلا مرأ... والقاضي الذي يجهل علم النحو في مثل هذه المسألة وغيرها سيخطيء في إصدار حكمه بلا شك، كما كان من أبي يوسف القاضي.

أما الوجه النحوي، فإنه يكمن في فهم عمل اسم الفاعل، ويلزمنا في هذا المجال أن نوضح الآراء النحوية، ونقلب الوجوه التي تسند مقولة الرشيد في تخطئه أبي يوسف القاضي.

وقال ابن مالك في دلالة اسم الفاعل:

كفعله اسم فاعل في العمل إن كان عن مُضِيِّه في معزل
«لا يخلو اسم الفاعل من أن يكون معرفاً بآل «أو مجرداً» ونحن هنا في مسألتنا يعيننا الشق الثاني، وهو اسم الفاعل المجرد من «آل». وقال ابن عقيل في شرحه:

«فإن كان مجرداً عمل عمل فعله من الرفع والنصب . إن كان مستقبلاً أو حالاً : «هذا ضاربٌ زيداً الآن أو غداً» وإنما عمل لجريانه على الفعل الذي هو بمعناه، وهو المضارع، ومعنى جريانه عليه أنه موافق له في الحركات والسكنات، لموافقة «ضارب» ليضرب، فهو مشبه للفعل الذي هو بمعناه لفظاً ومعنى^(٥٠).

وإن كان بمعنى الماضي لم يعمل لعدم جريانه على الفعل الذي هو بمعناه فهو مشبه له معنى، لا لفظاً، فلا تقول : « هذا ضاربٌ زيداً أمس، بل يجب إضافة، فتقول : «هذا ضاربٌ زيدٌ أمس»^(٥١).

وقال الأسنوي : « إذا أريد اسم الفاعل الحال أو الاستقبال، نصب معموله وإن أردت المعنى فإن كان معه «أل» جاز النصب به، وإن عرّى عنه فلا، بل تتعين إضافته^(٥٢) ».

ولورجعنا إلى عبارة المسألة : «أنا قاتل غلامك»، فلو قالها متهم «أناقاتل غلامك»، بضم اسم الفاعل «قاتل» وجر «غلامك» بالإضافة، فإن هذا يفيد الماضي، وإذا وجد الغلام ميتاً فإن القاتل : «أنا قاتلٌ غلامك» يعتبر منه هذا القول اقراراً.

ولكنه لو قال : «أنا قاتلٌ غلامك» فالتنوين هنا في «قاتل» يدل على الاستقبال، وفعل القتل لم يحصل منه بعد، وإنما هو على سبيل الوعيد الذي قد يحصل وقد لا يحصل . والشاهد على ذلك قوله تعالى : ﴿ولا تقولن لشيء إني فاعلٌ ذلك غداً إلا أن يشاء الله﴾^(٥٣)، فلو أن التنوين في قوله تعالى : «فاعل» لا يفيد المستقبل ما جاز ذكر كلمة غداً بعدها، وفي القرآن القول الفصل . ومنه استدل الرشيد على خطأ القاضي أبي يوسف حينما قال : «أخذها جميعاً» .

وهكذا رأينا كيف انتصر علم النحو للحق بجلاء الحقيقة عندما ميّز بين دلالات الألفاظ بالتفريق بين المضي والحال والاستقبال وخاصة في اسم الفاعل في هذه المسألة، فالتنوين في لفظ اسم الفاعل يدل على المستقبل، والاضافة تدل على المضي .

ورأينا أيضاً الأثر النحوي بين ضم الكلمة «قاتل» وتنوينها كيف يفضي إلى ظلم في القضاء، لا يرضى عنه الله ولا رسوله ولا عبيده الصالحون من القضاة والفقهاء والقائمين على أمور العباد.

خامساً: الزكاة والوصية

لو أن أحد الموسرين أوصى بألف دينار زكاة لأمواله على أن تصرف (لفقراء ممن تجب لهم الزكاة)، فإن صرف الزكاة في هذه الحالة مقيد بدلالة اللفظ عليه باتفاق النحاة^(٥٤) والفقهاء والأصوليين.

والوصية هنا «لفقراء» وهي جمع لكلمة «فقير» وفقراء، تدخل في جمع التكسير، وعلى الأصح هي جمع كثرة.

والقائم على صرف مبلغ الزكاة لا بد له من الوقوف على أبواب الفقهاء الذين يعتمدون في إصدار حكمهم على تغليب الوجوه في دلالة لفظ «لفقراء» وهي كما أسلفنا جمع كثرة، والجموع باب من أبواب النحو.

وقال النحاة: «مطلق الجمع على ضربين، والمراد بالقلة من الثلاثة إلى العشرة والحدان داخلان، والكثرة ما فوق العشرة، واستدلوا على أمثلة التكسير الأربعة^(٥٥) بغلبته في تمييز الثلاثة إلى العشرة واختيارها فيه على سائر الجموع إن وجدت وقد يستعار أحدهما للآخر مع وجود ذلك الآخر^(٥٦)».

وما دام الأمر أمر إحلال أحد جمعي القلة والكثرة مكان الآخر، فهو بالضرورة ووفق هذا الإحلال يقيد معناه، أي أن جمع الكثرة لو أحل محل جمع القلة (لعدم وجوده)، فإنه بالتالي يفيد معناه في الدلالة على العدد من ثلاثة إلى العشرة.

ونستشف ذلك من ورود استعارة جمع الكثرة ليقوم مقام جمع القلة في قوله تعالى: ﴿وَالْمُطَلَقَاتُ يَتَرَبَّصْنَ بِأَنْفُسِهِنَّ ثَلَاثَةَ قُرُوءٍ﴾.

وكلمة قروء هنا جمع تكسير يفيد الكثرة واستعملت هذه اللفظ بإضافتها إلى عدد «ثلاثة» وهو في طياته يفيد القلة والكثرة، ولما كان جمع القلة «إقراء»^(٥٨) شاذاً أو

قليل الاستعمال كان بمثابة غير الموجود، فاستعير له جمع الكثرة، الأكثر في الاستعمال.

وهناك أيضاً ما يدعم هذا القول ومفادته^(٥٩): أن جمع القلة يدل حقيقة على ثلاثة فما فوقها إلى العشرة، وجمع الكثرة على الثلاثة إلى ما لا نهاية وهذا يفيد أن جمع القلة وجمع الكثرة متفقان في الابتداء ولكنها مختلفان في النهاية، ويكون الذي ينوب عن الآخر جمع القلة، إذ ينوب عن جمع الكثرة في الدلالة على أحد عشر فصاعداً، أما جمع الكثرة فبدلالته حينئذ على الثلاثة إلى العشرة ليست بالنيابة عن جمع القلة، ولكن بالأصالة، فدلالته هذه حقيقة لا مجاز.

وبناء على هذا القول، فإن جمع الكثرة في عبارة الموصي بمال «الفقراء» ممن تجب لهم الزكاة يفيد الدلالة الحقيقية للعدد من الثلاثة إلى العشرة.

ولما كان الموصي بالزكاة لم يحصر العدد، فإن المكلف في هذا الوضع لا بد له من الالتزام بصرف المال الموصى به لثلاثة فقراء ملتزماً الحد الأدنى للجمع، وأقله ثلاثة.

ويستدرك على هذه المسألة أن الوصية إذا جاء نصّ الجمع فيها غير مُقيّد بإضافته أو الصاقه بـ «أل» فالحكم فيه ما ذكرناه وهو أقل الجمع.

أما إذا قيد لفظ الجمع بإضافته، كأن يوصي أحدهم بمال إلى فقراء بلد، فإن المال حينئذ يصرف لعموم فقراء البلد، وكذلك إذا قيد لفظ الجمع بـ «أل»، كأن يقول الموصي: يصرف المال للفقراء في بلد كذا فإن المال أيضاً يوزع على عموم الفقراء في ذاك البلد، لأن التعريف والإضافة يدخلان اللفظ (الجمع) في دائرة العموم^(٦٠).

وبعد هذا التوضيح فلإننا نجد الأثر النحوي يظهر بجلاء في تخريج الحكم الفقهي في صرف أموال الزكاة في المسائل التي عرضنا لها.

باب الوقف

وكما رأينا التوجيه النحوي وأثره فيما سبق في تخريج المسائل الفقهية في الفروع التي سلفت، فقد وجدناه أيضاً ذا أثر في تخريج المسائل الفقهية في باب الوقف أيضاً،

وهي المسألة التي سنعرض لها كالتالي :

والمسألة في معنى «ما دام» .

وجاء في الكوكب الدري «... أنه لو قال : وقفت على زيد ما دام فقيراً ، فاستغنى ، ثم افتقر لم يستحق شيئاً^(٦١)» .

غير أن الإسنوي رحمه الله لم يشرح أو يفصل في المسألة أكثر مما ذكرته آنفاً وأرجو أن أوفق في عرض هذه المسألة وإظهار الصلة النحوية في توجيه الحكم الفقهي في مسألة الوقف التي نحن بصدددها .

والمسألة كما رأينا تدور في أسلوب لغوي يحتاج منا إلى تأمل العبارة بامعان والعبارة هي :

«وقفت على زيد ما دام فقيراً» . والوقف لغة : الحبس^(٦٢) «وقف الأرض على المسألين وقفاً : حبسها» . ووقفت على زيد : أي حبست على زيد «مالاً أو عيناً» والوقف هنا باب من أبواب الاحسان والصدقات في الإسلام ، وهو حبس العين والتصدق بالمنفعة من صاحب المال أو العين ينتفع بها المذكور «زيد» مادام فقيراً . وبتدبر العبارة نجد أن الصدقة في هذا الوقف محكومة بالفاظ العبارة ومدلول الكلمات . وبالذات مدلول ومعنى الكلمة «ما دام» .

ونجد هنا لزماً علينا أن نحيط بمعنى هذه الكلمة قدر الجهد والطاقة ، لأن في ابراز المعاني جلاء للغموض الذي قد يكتنف المسألة : «وما دام» هي فعل ناسخ من أخوات كان تدخل على الجمل الاسمية فترفع المبتدأ وتنصب الخبر ، وهي تفيد التوقيت ، ويستفاد هذا من كافة كتب النحو التي عرضت لشرحها كالتالي :

ما دام لتوقيت أمر ، أي لتوقيت فعل بمدة ثبوت مصدر خبرها لفاعل ذلك المصدر^(٦٣) . فأنت في قولك : اجلس ما دام زيد قائم أبوه ، مؤقت للجلوس المخاطب ، بمدة ثبوت قيام أبي زيد . .

ومن أجل كونه توقيتاً لشيء يكون ظرفاً لذلك الشيء ، والظرف فضلة ، فلا بد من تقديم جملة اسمية كانت أو فعلية . لفظاً ، أو تقديرأً كغيره من الفضلات .

و«ما التي في أول مادام» مصدر به، والمضاف الذي هو الزمان محذوف. والتقدير في عبارتنا «وقفت على زيد مادام فقيراً» أي مدة دوام زيد فقيراً، وجاء في المفصل: «مادام» توقيت للفعل في قولك اجلس مادمت جالساً. كأنك قلت: اجلس دوام جلوسك. نحو قولهم، آتيك خفوق النجم، ومقدم الحاج، ولذلك كان مفتقرا إلى أن يشفع بكلام، لأنه ظرف لا بد له مما يقع فيه»^(٦٤).

وسميت ما مصدرية مع دام لأنها تؤول مع ما بعدها بمصدر، وظرفيه، لأنها تدل على مدة ووقت^(٦٥).

وخير ما يستشهد به هو القرآن الكريم حيث وردت «مادام» في عدة آيات نذكر منها قوله تعالى: ﴿وأوصاني بالصلاة والزكاة مادمت حياً﴾^(٦٦).

وفي معنى هذه الآية قال المفسرون: «أي أوصاني بالمحافظة على الصلاة والزكاة مدة حياتي»^(٦٧) والذي يفهم من هذا أن واجب الصلاة والزكاة مطلوب من المسلم مدة بقاءه على قيد الحياة. وإذا انقطعت الحياة بانتهائها بالموت ينتهي التكليف بالواجبات، لأن التكليف يكون مع الحياة ولا يتأتى مع الموت.

ولو فرضنا جدلاً أن انسانا مات، وبقدرة الله وحوله عاد إلى الحياة، فالمعروف أن العبادات والتكاليف تنقطع عنه بانقطاع الحياة وتعود إليه بعودة الحياة... والله أعلم.

وشاهد آخر من القرآن الكريم قوله تعالى: ﴿وحرم عليكم صيد البر مادمت حراماً﴾^(٦٨)

قال المفسرون في معنى هذه الآية الكريمة: «أي في حال أحرامكم يحرم عليكم الاصطياد، ففيه دلالة على تحريم ذلك، فإذا اصطاد المحرم الصيد متعمداً أثم وغرم، أو مخطئاً غرم وحرم عليه أكله، لأنه في حقه كالميتة، وكذا في حق غيره من المحرمين والمحليين»^(٦٩).

ونفهم أيضاً أن المسلم يحل له الصيد بانتهاء مدة الاحرام ودليلنا على ذلك قوله تعالى: ﴿وإذا حللتم فاصطادوا﴾^(٧٠).

ولو عدنا لمسألتنا في الوقف وهي : «وقفت لزيد مادام فقيراً» فإنه إذا استغنى لا يستحق شيئاً من الوقف، لأن الفقر وهو شرط الوقف قد انقطع بتحويله إلى الغنى . ولو عاد زيد إلى الفقر ثانية فهل يحق له الاستفادة من الوقف؟

في ظل المعطيات وامكانات الألفاظ كما أسلفنا فإن الوقف قد انقطع بانقطاع الفقر، فإنه بموجب الوقف الأول فقد انفسخ العقد «عقد الوقف» بزوال أسبابه التي انعقد عليها وهو مدة دوام الفقر، وقد انقطع دوام الفقر بتحويله إلى الغنى . وعليه لا يكون لزيد حق في هذا الوقف حتى لو عاد فقيراً لأنه بهذا العود إلى الفقر بحاجة إلى عقد جديد، ووقف جديد من صاحب الوقف، ولو فعل صاحب الوقف لجاز له ذلك ولجاز لزيد أن يعود للانتفاع بمال الوقف وفقاً لعقد جديد .

وأرجو أن يكون في هذا بيان لهذه المسألة التي لم يستوفها الإسنوي كما أسلفنا .

الهوامش والمراجع

- (١) اللسان (عرب) .
- (٢) مقدمة ابن خلدون ص ٣
- (٣) طبقات النحويين واللغويين للزبيدي ص ٢
- (٤) ارشاد الأريب ١ / ٧٧ ، والمقصود بالعربية هنا : النحو .
- (٥) البيان والتبيين ٢ / ٢١٩ ، طبقات الزبيدي ص ١٥ .
- (٦) لسان العرب لابن منظور .
- (٧) لسان العرب (نحا)
- (٨) تاج العروس للزبيدي - (نحا)
- (٩) المحكم لابن سيده مادة (نحا)
- (١٠) الخصائص لابن جني ١ / ٣٤
- (١١) الاقتراح في علم أصول النحو ص ٧
- (١٢) تاريخ النحو وأصوله للاستاذ الدكتور عبد الحميد طلب - مكتبة الشباب
- (١٣) اللسان (فقه) التوبة آية ١٢٢
- (١٤) تاج العروس (فقه) وانظر في ذلك بقية المعاجم اللغوية مادة فقه كالصحيح والمختص وغيرها .
- (١٥) المستصفي للغزالي ص ٤ المطبعة الأميرية بولاق ١٣٢٢ هـ .

(١٦) (فقه) المجلد السابع ٣٥٦ محمد فريد وجدي ١٩٢٤ القاهرة .

(١٧) الأنعام ١٤٥

(١٨) اللسان : رجس .

(١٩) البحر المحيط لابن حيان ٤ / ٢٤١

(٢٠) المرجع السابق ٤ / ٢٤٣

(٢١) الكوكب الدرّي للإسنوي ص ٨٦ وزارة الأوقاف والشئون الإسلامية - الكويت تحقيق د .

عبدالرزاق السعدي، وراجع د . عبدالستار أبو غدة .

(٢٢) المرجع السابق ص ٨٦ [الكوكب الدرّي للإسنوي] .

٢٣ الكوكب الدرّي للإسنوي هامش ٨٥ وانظر شرح الكافية للرضي ٢ / ٤

٢٤ الكوكب الدرّي ص ٨٦ .

٢٥ اللحن المقصود هنا هو الخطأ في الاعراب وحركات الإعراب مع الألفاظ وفقاً لموقعها في الجملة أو الكلام، لأن لكلمة اللحن معان أخرى، كاللحن في معنى الفصاحة واللحن في معنى الغناء وغير ذلك .

٢٦ كتاب الفقه على المذاهب الأربعة ١ / ٢٢٩، عبدالرحمن الجريري، المكتبة التجارية .

٢٧ وخالف الحنفية في ذلك فقالوا إن قراءة الفاتحة في الصلاة ليست فرضاً، وإنما هي واجب، وإن شئت سنة مؤكدة بحيث لو تركها عمداً فإنها لا تبطل صلاته .

٢٨ والخداج هو النقص والنقصان ضد التمام أو الكمال . انظر الصحاح - خدج .

٢٩ تفسير ابن كثير ١ / ٢٣ وانظر نيل الأوطار ٢ / ٢٣٤ .

٣٠ أمراً واجبا على رأي الحنفية (الفقه على المذاهب الأربعة ١ / ٢٢٩)

٣١ كنز العمال في سنن الأقوال والأفعال - علاء الدين الهندي ج ١ / ١٥١ .

٣٢ الخصائص لابن جني ٢ / ٨، ٣ / ٢٤٦ والمزهر ٢ / ٢٤٦ .

٣٣ مراتب النحويين ص ٦

٣٤ الكوكب الدرّي للإسنوي ٩٣

٣٥ سورة الفاتحة ٦، ٧

٣٦ سورة النساء ٦٩، ٧٠

٣٧ شرح المفصل ٣ / ٦٦، شرح الكافية ٢ / ٧ .

٣٨ الكوكب الدرّي للإسنوي هامش ٩٣، ومراجع كتب الفقه، تحفة المحتاج ٢ / ٢٨٦،

٧ / ٢١٩ - ٢٢٠ وفتح العزيز ٣ / ٣٢٦ .

٣٩ الكوكب الدرّي للإسنوي ص ٢٢٦

٤٠ الفقه على المذاهب الأربعة ١ / ٦٦٤ باب واجبات الحج .

- ٤١ هذا الحديث رواه النسائي في سننه ٢ / ٤٩ وابن ماجه في سننه ٢ / ١٠٠٨ ورواه البيهقي في السنن الكبرى ٥ / ١٢٧، والامام أحمد في مسنده ٢ / ٢١٥ .
- ٤٢ اللسان، (خذف) وانظر حول هذا شرح النووي على صحيح مسلم .
- ٤٣ انظر الكافية في النحو شرح الشيخ رضي الدين ٢ / ١٩٠، وقال فيه الجمع السلامة يستعمل في القلة والكثرة .
- ٤٤ البيت من شواهد سيبويه ٢ / ١٨١ وقال في ذلك «وأما ما كان على فقلة فإنك إن أردت أدنى العدد جمعتها بالشاء وفتحت العين، وذلك قولك بقصعة وقصعات، وصفحة وصفحات وجفنة وجففات، وانظر في البيت المقتضب للمبرد ٢ / ١٨٦ . والبيت في ديوان حسان من قصيدة مثبتة في ص ٢٩٦، ٣٠٢ وانظر الأغاني أخبار النابغة الذبياني .
- ٤٥ الكافية في النحو ٢ / ١٩١ وانظر الاشباه والنظائر ٣ / ٢٨٣
- ٤٦ انظر شذور الذهب ٤٥٩، قال: من العدد «ما يحتاج إلى تمييز مجموع خفوض وهو الثلاثة والعشرة وما بينهما» .
- ٤٧ يقصد اسم فاعل دلّ على الماضي، وبذلك يكون قد وقع منه القتل .
- ٤٨ الكهف ٢٣
- ٤٩ النص موجود في معجم الأدباء لياقوت الحموي ١٣ / ١٧٥ والاشباه والنظائر ٢١٠ / ٦
- ٥٠ شرح ابن عقيل ٢ / ١٠٦
- ٥١ المرجع السابق، وانظر فيه حاشية الصبان على شرح الأشموني ٢ / ٢٩٤
- ٥٢ الكوكب الدرّي للاستنوي ١٤٧
- ٥٣ الكهف ٢٣، ٢٤
- ٥٤ انظر التمهيد للاستنوي ٨ - ٩٠
- ٥٥ وهي: (أفعلة) أفعل، فعلة، أفعال، شرح ابن عقيل ٢ / ٤٥٢
- ٥٦ انظر الكافية في النحو ٢ / ١٩١ وشرح ابن عقيل ٢ / ٤٥٢، ٤٦٧
- ٥٧ البقرة: ٢٢٨
- ٥٨ انظر تهذيب النحود . عبد الحميد السيد طلب ٤ / ٢٩٩، ٣٠٠ . وج ٥ / ٧٥
- ٥٩ شرح ابن عقيل هامش ٢ / ٤٥٢
- ٦٠ انظر فيه التمهيد للاستنوي ٨ - ٩٠
- ٦١ الكوكب الدرّي للاستنوي: ٤٨٩
- ٦٢ لسان العرب حبس: وفي الشرع: حبس شيء معلوم لصفة معلومة انظر الاختيار لتعليل الاختيار ٣ / ٥٨ للإمام عبدالله بن محمود الموصلي تحقيق محمد محي الدين

عبد الحميد - محمد علي صبح - القاهرة .

٦٣ الكافية في النحو / للرضي ٢ / ٢٩٦

٦٤ المفضل للزغشري ص ٢٦٨ .

٦٥ تهذيب النحو النواسخ ج ١ ، د . عبد الحميد طلب .

٦٦ سورة مريم ٣١ .

٦٧ صفوة التفاسير ٢ / ٢١٥ .

٦٨ المائدة / ٩٦ .

٦٩ تفسير ابن كثير ٢ / ٦٥٦ .

١٧٠ المائدة ٢ .

المصادر والمراجع

— الأشباه والنظائر في النحو - للسيوطي ، تحقيق طة عبدالرؤوف سعيد - الطباعة الفنية في القاهرة ١٩٧٥ .

— الأغاني - لأبي الفرج الاصبهاني - دار الكتب المصرية .

— الاقتراح في علم أصول النحو - للسيوطي - تحقيق د . أحمد محمد قاسم - القاهرة ١٩٧٦ م .

— البحر المحيط في التفسير لابن حيان الأندلسي - ط ٢ ١٩٧٨ بيروت .

— البيان والتبيين - للجاحظ .

— تاج العروس - للإمام اللغوي السيد محمد مرتضى الزبيدي .

— تاريخ النحو وأصوله ، د . عبد الحميد السيد طلب .

— تحفة المحتاج بشرح المنهاج - للعلامة شهاب الدين أحمد بن حجر الهيتمي - المطبعة الميمنية بمصر ١٣١٢ هـ ، ومصور في بيروت .

— تفسير ابن كثير .

— التمهيد في تخريج الفروع على الأصول - جمال الدين الإسنوي - الطبعة الأولى سنة ١٣٥٣ هـ - المطبعة الماجدية بمكة المكرمة .

— تهذيب النحو - د . عبد الحميد السيد طلب .

— حاشية الصّبان على شرح الأشموني - لمحمد بن علي الصبان - بولاق ١٢٧٣ هـ .

— الخصائص لابن جني - تحقيق محمد علي النجار ، مصور في بيروت عن طبعة

- القاهرة - دار الهدى للطباعة والنشر - بيروت .
- دائرة معارف القرن العشرين ، محمد فريد وجدي ، ١٩٢٤ القاهرة .
- ديوان حسان بن ثابت .
- سنن الترمذي - تحفة الأحوذى بشرح جامع الترمذي - مطبعة الاعتماد ١٣٥٣هـ .
- سنن النسائي - المطبعة الميمنية بمصر ١٣١٢هـ .
- السنن الكبرى للبيهقي - حيدر آباد ١٣٧٧هـ .
- سنن ابن ماجه . تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي - مطبعة عيسى الحلبي .
- شذور الذهب في معرفة كلام العرب لابن هشام ط ٣ ، ١٣٦٥هـ .
- شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك - مطبعة مصطفى الحلبي - ١٣٤٤هـ .
- شرح الأشموني على ألفية ابن مالك - عيسى الحلبي .
- شرح كافية ابن الحاجب للشيخ رضي الدين - مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية .
- صحاح اللغة للجوهري - دار الكتاب العربي - بمصر .
- صفوة التفاسير - للصابوني .
- طبقات النحويين واللغويين للزبيدي - طبعة دار المعارف بمصر .
- فتح العزيز بشرح الوجيز للغزالي - طبع منه جزء ١٣٥٠هـ والباقي مخطوط .
- الكتاب لسيوبه - عبدالسلام هارون - الهيئة المصرية العامة للكتاب ط .
- ١٩٧٧ .
- الكوكب الدري لئلاسنوي تحقيق د . السعدي - وزارة الأوقاف - الكويت
- ١٩٨٤ .
- لسان العرب لابن منظور - ط ١٣٠٠هـ - مصورة في دار صادر - بيروت .
- المزهري في علوم اللغة - لجلال الدين السيوطي - مطبعة عيسى البابي الحلبي .
- المستصفى في علم أصول الفقه - الغزالي - المطبعة الأميرية - بولاق ١٣٢٤هـ .
- المقتضب للمبرد - المجلس الأعلى للشئون الإسلامية - القاهرة ١٣٨٨هـ .
- مقدمة ابن خلدون .
- المحكم لابن سيده .



شعر: عمر فهد العمر

كان سليمان فتى معذباً
يسوح في الأرض بلا وطن
كنت أراه ضاحكاً رغم المحن
لكنه يئن في أعماقه على الدوام
كنت أرى الحزن مهيمناً عليه
يطحنه ويقطع الأمل
لكنه يضحك كلما اشتد به الألم
كان سليمان فتى في قوة الشباب
في أملٍ للغد يأتي رائعاً مبتسماً
كان سليمان كما الفجر منيراً حالماً
وبعد أن عرفته ردحاً من الزمن
ينزف روحاً وأمل
يرفض ظلماً ودجل

عرفت سر حزنه الدفين
شعرت بالأسى قبل رحيله الحزين
شعرت أنه ليس حريضاً مثلنا على الحياة
ليس محباً للحياة دون أن تكون لئلي قربه . .
عزيزة الجانب تحيا أبداً بلا ظلام أو هوان

قلت له ماسر ذلك العذاب؟
أما شبت من لوعتنا ومن مرارة الشراب؟
أليس يكفيك معيشة بلا وطن؟
كان يجيبني بضحكة بلهاء هامدة .
كان يؤكد استحالة الحياة الراكدة . .
في وطن تنقصه حرية الانسان في الحياة
كنت أظنه مؤقتاً في هذه الحياة
قضى سليمان كما أتى معذباً
لأنه لا يرتضي الحياة جثة ميتة
قضى في غُرْبَةٍ تستحقه
بدون ليلى والوطن .



« وللضياء لا أثر »

شعر / عبد الشافي داود

يداي تمتدان في أوج الخدر
فتخلطان لجة الهواء بالكاد بالشرر
وتطرقان بابه الأثير تتعبان تسقطان
وللضياء لا أثر

سقطتُ في جُبِّ العماء
فجرّني موج النهر
الموج في انحناءة المهيب سيفاً ينكسر
سقطت وارتفعت وارتطمت مثلما الوتر
يموج باللحون تعلوه الشجون
لظى الحنين ينهمر
يسيل في الضلوع ينشطر
أغوص في الأمواج تعلو تنحدر

وتُغرقُ الأمواج موجةً صغيرةً تئنُ
كأنها ابتسامةٌ علًا شفافها الوهنُ
يداي تمتدّان يأساً تتعبان تسقطان
وللضياء لا أثر

أرقتُ باب الشمس في فم السَّحر
ووجهها الخجول شوقاً ينتظر
يداي تمسكان جذوة بُروميثيوس من يدِ القدر
يأتي السحاب أسوداً مُجنَّحاً
ويغزل الخيوط ينشر القنوط
طاف الهلاك جامعاً
والجذوة المقدسه
تفرُّ خوفاً يائسه
يداي تزحفان في المدى . .
سُدَي - وتسقطان
وللضياء لا أثر

طرقْتُ بابك المُهاب
موشحاً برجفة الشعور
وغاصت العيون في مرعى الضباب
مكبَّلُ الضلوع في جمر الصخور
الباب والرتاج في فم الظلام
يداي تطرقان تلهثان خوفاً تسقطان
ويسكن الصدى خواطر الحطام

وللضياء لا أثر

ذهبتُ جَرَّني المطر
إلى الملاك كان وهماً يحتضر
عيناه كانتا الضباب والحذر
وتنزفان بالأقاح والثمر
أُسْقَطْتُ في يديه قلبي المستعر
تفككت يداه . . موت يتشبر
وضاع حُلْمٌ في الفيا في يندثر
يداي تبحثان عن قلب . .
وتمتدان في رعب . .
إليك . . تقتل الحب الشفيف تستر
فتتعبان تسقطان
وللضياء لا أثر

أغنية مزدوجة
من الصموت واللهب
شفاه أزهار بريئة الحنايا ترتقب
وعسل الشمع يسيل
مُخَضَّباً على نوافذ السحب
مضيت أحصد الخواء
ونبضة الصديق ترعش الهواء
يداي تمتدان . . آه تصعدان
وريشة الشعور تنمو راعشه

تابعت صوت قُبْرَه
إلى الذرى . . في ساحة الفناء مقبره
ملفوفة بالصمت والصدى وآثار البكاء
ولوحة الملاذ تبدو شاغره
وجدت آهة تطير
تلفحتُ شدو العبير
تذكرت عيناى غابة الشذى
وأغنيات للرحيق
حسنائىِ الملساء تسكب الشهب
والليل عاشق المروج
كستهُ أصفاد البريق
وضحكات لامعات عبر شديقنا
كأنفاس اللهب
تذكرت عيناى شرفة الضياء فى المَقْلُ
ونشوة الجنون فى نماذج القُبْلُ
وهمهمات الضوء تسترخى على الأجساد تختمر
وعبر هجمة الضباب الدائره
تناثر الليل وازهار البريق وانتفى المكان
الكأس فارغٌ وشُلَّتِ اليدان
آه جنيتُ وانتشيتُ والمآقى واعره
وتمتات للشفاه تائهات
تصوت أرغُنٌ يموج
علا نداء القُبْرَه
تيقّظتُ مشاعري
يداي تمتدّان للثلوج يدْمَعُ الثرى

الساحة البيضاء تسجو مقفره
يداي تمتدان تمسكان أطراف النداء
فتتعبان تسقطان
تلفني كهملات
محزونة الإيقاع في النخاع موسيقى العناء
تحت الثرى لون العدم
فوق الثرى لون العدم
وللضياء لا أثر

سيزيف يحمل الحجر
صعدت في انتشاء نبرة الوتر
أشجار هذا الليل تعطيها قياثر الثمر
حبيبي هناك في السماء ظمأى تحتضر
ذُعرًا تسابقت يداي تلهثان
وبالحياة تصعدان
فيختفي الزمان والرؤى وصحوة المكان
آه يداي تتعبان تسقطان
وللضياء لا أثر

تذكرت يداي غبطة السرور
وعبر عينيها جذور
الحب والإشراق آيات النشور
أسرفت في ذكرى الألم
وصاحبتي أغنيات للكروم تحنم
دم يراق فوق دم

تمددت يداي في كهف الأرق
صلّيت دامعا على خد الشفق
كان السحاب يرقب الحنين في الضلوع شوقا فاحترق
ولفني بثوبه الفضفاض أهداني المزق
شربت أدمع النجوم في الغسق
وشيتُ بالأحزان . . والرؤى يدان
ممدودتان

مغلولتان تسكبان
مرارة المنفى وأدمع المآقي تفترق
فتتعبان تسقطان
وللضياء لا أثر

ومرّ كركيّ الصباح
رشفت رقة الجناح
حملته رسالة من لؤلؤ القلب السكير
فطار مسكونا بلهفة الأسير
حبّية البروق في كفّي غدير
وقبلت تنساب موسيقية . .
تشدني إلى السماويّ البعيد
كنّا افترشنا مذبج النيران في شعائر الحب الوحيد
في شعرنا تساقطت حمى الشفق
تدفق الشعور ظامئاً وعازفاً عناقيد الألق
كنّا . . وطار عبر جنبه القلق
هناك عند النبع حطّ من تعب
وشاهد الكركيّ شيئا فارتعب

فوق الحواف
حوريتي مستلقيه
تمشط الأهداب روح باكيه
في النبع أطفأت مشاعل اللهب
وأغرقت دفاء الصخب
الحب بارد وجذوة المياه
يفرّ من طياتها نبض الحياه
تحسوس . . ولا شفاء في نبع رطب
وعادني الكركمي شارد الرؤى
تحت الجناحين الأماني تحترق
وعبر عينيه المراعي الباكيات
ألوانها مذبوحة على جدار الأمسيات
عبر انشطار الدمع روحٌ تحتق
آهٍ وزخات البكاء
حيرى كسيرة البريق تنزلق
تناثرت تسكو ظلال المفترق
وربّت الجناح فوق أضلعي
تناثر الشوك اللظى من أدمعي
ومدّت اليدان تمسكان ريشة تموت
أحاط باليدين خيط العنكبوت
فتتعبان تسقطان
وللضياء لا أثر

وطرت في مواكب اللظى إلى لحن الفؤاد

ترَفَّقْتَ خطاي في كَفِّ المهَادِ
للنِيلِ لَحْنٍ فِي الرَوَابِي جَرَسُهُ
تَمَلَّكَتْ أَصْوَاتُهُ نَبْضِي الْمَذَابِ
وَقَلْتُ لِلتَّرَابِ أَنْتَ صَبُوتِي
أَحِبِّ فِيكَ الضَّوْءَ فِي لَوْنِ الْعَذَابِ
يَدَايِ تَمْتَدَّانِ تَرَشِّفَانِ نَبْضَةَ الثَّرَى
تَحْدَثَانِ الْمَاءَ وَالْهَوَاءَ وَالسَّمَاءَ وَالذَّرَى
وَتَكْتَبَانِ بِالْدَمَاءِ
الْحَرْفَ آهَةَ انْتِمَاءٍ . . لَا تُرَى
فَتَتَعَبَانِ تَسْقِطَانِ
وَلِلضِّيَاءِ لَا أَثَرَ

طَرَقَتْ بِابِكَ الْمَلَاذَ وَالْأَخِيرَ
لَأُمْسِكَ الْعَدَالَةَ الْمَجْنَحَةَ
وَأَغْمَسَ الْعَيْنَيْنِ فِي نَهْرِ الْعَبِيرِ
وَكُلَّ عَيْنٍ فِي الضِّيَاءِ سَابِحَهُ
ظَمَأَى . . وَلِلدَّمُوعِ أَصْدَاءَ الْخَرِيرِ
حَرَارَةَ الْأَعْمَاقِ تَصْبُو لَافِحَهُ
مَطَارِذُ . . جَوْفِ الظَّلَامِ رُوحَ مَنْ سَعِيرِ
الْبَابِ مَوْصَدً وَأَحْكَمَ الرِّتَاجِ
لَا لَوْنٌ لِلْحَصَارِ فِي لَوْنِ السَّنَاجِ
الصَّمْتُ عَارِمٌ مَجْنَحُ السِّيَاحِ
آهٍ يَدَايِ لِلْأَعَالِي تَصْعَدَانِ
وَبِالْعَنَاءِ تَمْسُكَانِ

آه وفي الهواء أشباح العدالة المحال
يداي تمتدان في عمق الخيال
فتتعبان فتسقطان
سقطت في جب العماء
ولللضياء لا أثر



منتخبات من الشعر الجورجي السوفيتي المعاصر

تمتدّيم وترجمة :
د. عبد الرحيم أبوذكري

تشتهر جورجيا أشهر ما تشتهر بالشعر والأدب، وقد أخذ أدب الجورجيين العريق يتطور منذ القرن الخامس. وقد وصلت جورجيا إلى ذروة تطوُّرها في القرن الثاني عشر الذي يعتبر قرناً ذهبياً لها. ففي هذا الوقت كانت الدولة قوية مترامية الأطراف وفي هذا القرن تم تأليف ملحمة «الفارس المرتدي فروة النمر» التي يفخر بها كل جورجي. وهي تحمل ملامح عصر النهضة حتى قبل ظهوره في أوروبا. .
في النصف الأول من القرن التاسع عشر سما الشعر إلى ذروة أعلى بظهور الروماتيكين وأهمهم الكساندر تشيفتشيفادزي ثم توالى ظهور الشعراء الكبار في النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

هكذا كانت حالة الأدب حتى القرن العشرين، وفي بداية هذا القرن ظهر الشاعر جالاكتيون تايبديزي الذي يعتبر أعظم شعراء جورجيا قاطبة والذي تأثر به معظم من تلاه من الشعراء والذي طرق في الشعر دروبا لم تكن معروفة قبله كما أن شعره كان محكما ويتميز بنغمية عالية ونبرات رخيمة .

وفي هذا الوقت ظهرت جماعة الرمزيين في الشعر الجورجي وقد أعطوا جماعتهم أسم «القرن الأزرق» ومن أبرزهم تيتسيان تايبديزي وباولويا شفيلى .
ونحن هنا نقدم منتخبات لبعض الشعراء المعاصرين الذين لا يكاد القاريء العربي يعرف عنهم شيئا بل أن البعض لا يعرف سوى ولاية جورجيا الأمريكية .

والمنتخبات التي بين أيدي القاريء تحاول أن تعطي صورة معقولة لا ندعي أنها متكاملة ولكننا نحاول فيها أن نفضل التنوع على الرتابة وأن نركز على الموضوعات الانسانية التي يتناولها هذا الشعر ونبدأ بالشاعر ايراكلي أبا شيدزي الذي ذهب إلى القدس وكتب ديوانا بعنوان «فلسطين يا فلسطين» كان عبارة عن رد فعل عن رحلته لفلسطين حيث زار دير الصليب الجورجي ووجد هناك صورة جدارية لشاعر جورجيا الأكبر شوتا روستانيلي صاحب ملحمة «الفارس المرتدي فروة النمر» .

وقد كان للشعراء المعاصرين محاولات ناجحة في تنويع مواضيع الشعر وقوافيه وجعله معبراً عن الحياة اليومية بكل تنوعاتها وعن أدق خطرات الفكر والروح .

وفي الختام أرجو أن تجد هذه المنتخبات صدى في روح القاريء، رغم أنها لا يمكن أن تمثل كل الشعر الجورجي المعاصر . وهذه القصائد منتخبات من كتاب «أثقل من الأرض» الذي سيصدر في العام القادم إن شاء الله وهو أول كتاب من نوعه حول الشعر الجورجي المعاصر فالشعر الذي ترجم قبله كان معظمه تقليديا إلا القلة القلة



المزل

شعر / أوتار تشيلا دزي

(حفر على حائط منزل فاجابشافيلا)

في طرف الطريق يقف المنزل
وحوله ترتجف أشجار الغابة
وخارج الغابة ذات الحفيف
المزدحمة المتعبة كان العالم يحيط به من خارج الحواجز
كانت للبيت خاصية جيّدة
فهو يغرد الأشجار كالأشعة
ثم يطير...

ومع أن هذا صحيح
فقد كان يستوي عنده كل شيء تحت السماء .
كان له مظهر العليم أكثره من غيره
لكن القليل كان يكفيه ليغني
وكان يحترق على النار طول الوقت
في المطر والثلج والريح .
في ذلك المنزل كانت النار تتضرّم دائماً
وكانت الخراف والذئاب
والإنسان وغيره ..

تملك الحق فيه بالتساوي
وما كان يخشى الجوّ الملبد بالغيوم وحوله
لأنه يعلم

أن الجو الملبّد
يمضي فيصير العالم أكثر جمالا
وكان المنزل يريد أن يحول كل من يعرفه سابقاً
إلى جوٍ صحوٍ صافٍ
لأنه كان يعلم أنه
بعد الجو الملبّد بالغيوم،
يصبح العالم أجمل مما كان
وكلّ الذين كان يعرفهم من قبل
كان يريد أن يحوّلهم إلى الجو الصحو
هكذا كان هذا المنزل الهاديء
ومن كان يريد
كان يلاحظ
كيف كانت الكلبة تجري في الفناء
وكيف كان الغصن يتحفز قرب النافذة
أو كيف كان المالك الدائم للمنزل
يغطي الضوء بظله
وكيف كان الخبز يفتت بسهولة
ليشبع الناس والحيوانات البرية
لكن الزائر كان يشعر في الحال
بأن غلى الحائط شيئاً مبيضاً
وأن في هذا الخبز الدافئ
وفي المخدة تنفرط الدموع المالحة
وأن يد الموت العظمية
قد أخفت الشريان الرئيسي لهذا البيت
أما هو المتواضع العتيق
فقد كان يعتقد أن كل العالم خزانته

لقد كان يقف هادئاً
ولم يكن ساكن الغابة هذا
يدهشه شيء
لكنه كان أحياناً ينشر أجنحته الخضراء
ثم يخلق عالياً.



في ذكرى

قصائد لم تكتب

شعر: إيراكلي أباشيدزي

لتكن هذه القصائد مكرسة لك

في أغنيتي كذكرى

عنك أنت

التي بفضل ميزة مجهولة

بقيت نبضاً في قلب الشاعر

عنك أنت

التي ظلت تخفقين كلهب شفاف

غير راغبة في أن تصبحي تجسداً مغرياً

ولم تريدي أن تكوني ثمرة محاولة مغرية خلاقة

ولم تصبحي مجسدة في نصب من الكلمات

لم تكوني تبحثين في الحياة عن النشوة

عن أوراق زرقاء وشواطيء لازوردية

عن اللاحدود والصعود إلى الذرى والحب

وعن الأعالي المشمسة وربيع أبريل الفتان .
لقد كنت تطمحين إلى العواطف والأفكار البعيدة المدى
وكنت تتفانين من أجل ألا يتخطى الشاعر
المعايير والحدود بسبب سذاجته
فالشاعر كان مثل غيره من الشعراء
يتنفسك أنت ويعيش تطلعاتك
وكان يريد أن يجسد عن طريق أوتارك
كل المعجزات والمجهول
وكان يغري قواك
قوى طائر الشرشور
بقوى لا تقهر
وأحيانا كان يصارع المردة
لكي يرفع إلى أعلى ما لا يستطيع رفعه .

كان يحاول أحيانا أن يرى ما لا يرى
بواسطتك أنت
وبفضل جرسك
وبفضل وهادك
ولم يلحظ لا الضحكة ولا التوبيخ
من الكثيرين والذي يطلّ من العيون العادية
لقد خدمت في صفّ الشاعر بكل اخلاصي
أنتِ حرس الشاعر ومضرمة ناره الداخلية
أنتِ كنت تموتين هناك
حيث تقبع التخوم

هناك حيث لا تستطيع يد الشاعر أن تطال شيئاً

لقد متّ دون أن تطلبي شيئاً
وظللت قابضة في شرايين قلب الشاعر
وذبت - كما الموج
في مخيلة الشاعر الغريبة
كيف؟

كيف أجعلك تنطقين
هل أطلقك كنغم أو كتهيدة لم تطلق بعد؟
أم حرقة؟ أم هدهدة تنامين على صوتها؟
أميلاًداً أم موتاً؟
أنعياً أم جحياً؟
أم سعادة؟
أم شقاء أم مرحاً؟
أأهمال أم أسى؟
أأجعلك صلاة أم سوط عذاب؟
وهل أجعلك عاصفة أم هدهدة؟
أأجعل منك حلماً عذباً
أم أسى مرّاً؟
أحزنناً ممعناً أم مضنياً؟
لك السلام!
لك السلام!
ولتكن هذه السطور
مكرسة لذكراك!

النمى المحنط

شعر: شوتا شنيانديزي

أمعقول أنك لا تريد لقائي؟
وأين تزوغ عينك بعيدا عني؟
ألست أنت يا ترى ذلك النمر
الذي هاجم فتى طريّ العود وقضى عليه؟
أنت صامت وتبدو مع ذلك كمن يزأر.
أنت واقف وتبدو مع ذلك كمن يشب.
أنك تحلم ضائعا وحزيناً - لا مرأى -
تحلم بالتجول بين الأدغال.
يتملكني أنا الخوف والفرح
من خطوطك الشبيهة بالسطور المتقاربة
أما من جسدك المهترئ
فيستيقظ قيظ آسيا ويتمطى؟
هل الشمس تتخلل صوفك الثرى
أم أن لونه لوّحته السهوب؟
أن جسدك المحنط نفسه يبعث
الخوف والبهجة والوجل

لا أحد يذكرك فلماذا تحجل؟
لماذا تبالغ في تصور حالتك المراهنة المؤسسية
مع أنك حافظت في موتك
على الآباء والعظمة؟
وفي قصب أدغال سطور قصائدي
يخطو الماضي مثل النمر . وبقايا القلاع
المطلية حيطانها بالبياض
تبدو مثل البرائن المدلاة -
ان الزمن والمسافة هي التي
تجعلني أنسى جراحي
الفائرة المميتة . فزئيره الذي ظل نائماً مائة عام
يجعل الزمن القائم يقشعر بدنه .
لولا الزمن
ما الذي كان يحرمني مما أملكه ومن كل هذا الجمال؟
ان زئيره هو الذي يجعل
بدن آسيا يقشعر .
مع أنني في وقت ما مدحت الماضي
فاني لا أحاول أن أجد المأوى في الأشباح
فالماضي مفروش على بلاط حجرتي على شكل فروة نمر
وفي الليل تزورني أحلام غريبة .

شع

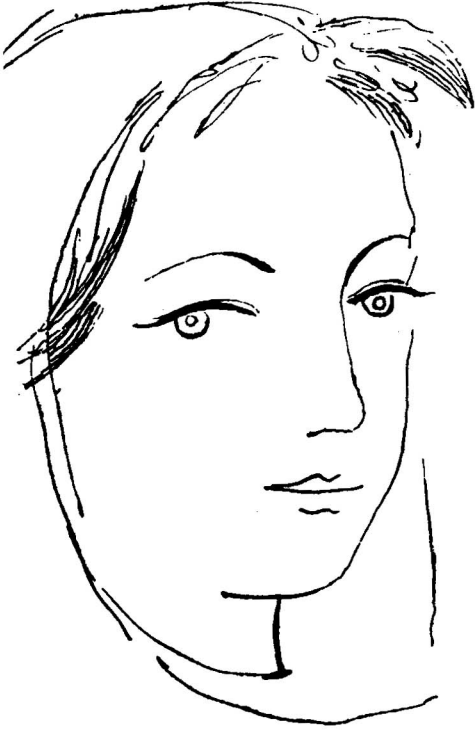
مورمان ليبا نيزري

لا أفهم شيئاً
مما يدور في الدنيا
لقد اتضح أنني خسرت
فأصدقائي أصبحوا أقل .
والذين ماتوا بالنسبة لي
لم يموتوا بمسدس « براوننج »
ولم يقفروا من النافذة .
أنا أظل الآن في البيت طويلاً
حالماً بالمطر يهطل مدراراً
هياً نشرب فكل منا
مشغول باهتماماته الصغيرة .
يجلس كل شخص في قاربه الخاص
ويبحر في اتجاه ما .
الكل يموت وأنا أتحمس
لقد ابتعدوا وابتعدوا
وتمضي الأيام بطيئة
والليالي طويلة
وفي غيبش المغيب
يقترّب شيء عظيم الظل
أريد أن أصعد إلى التلّ جرياً
لأنظر إلى جزر البحر
وأضرب رأسي بيدي
حتى أكاد أصرخ .

الغجيرة

شعر: أنا كالاتدادزي

أية امرأة هي حتى تستحق أن تحمل في أهداب العيون
أية عيون هذه؟ حتى تقتنصها نار البرق؟
إنها الفجرية التي تشبه النجوم
تسير قرب البحر و البحارة في تحدٍ
إذا هجوها فسوف يردّ عليهم لسانها السليط.
والبحار يقف في طريقها فاتحاً ذراعيه
يقول: «قبلي مرة واحدة يا عزيزتي...»
أن القبله - دواء الحب!
هل حزنّت عيناها وامتلاّت بالدموع
لا فالفجرية المرحه الحافيه
تسير في طريقها وهي تصفرّ.



انطلق الجواد

إلى المضيق الجبلي

شعر: ماموكا تسيكلاوري

انطلق الجواد إلى المضيق الجبلي
والليل القاتم يمتليء شدة بالأسنان الذئبية
وفي الفناء تقرض حوافر الجوع الثقيلة الصخور الباردة
والبيوت مليئة بعلف مجفف
ومخللة بها دريس
وشكيمة ورسن كثعبان بارد سام
وصرير عربية
سلسلة طويلة
من شبكة من السلاسل
وفي هذه السلاسل تتخبط الحرية..
أنهم لم يستطيعوا أن يلفوا الحبل حول عنقه
ولا القيود حول قدميه
لم يستطيعوا أن يدخلوا إلى فؤاده التحمل
تحمل الشكيمة الحامضة
أنه يتجول بين التلال
وتسمع صهيله النجوم الحمراء.
قال الشيوخ: اضربوه بالنار
والأقرب أنهم سيضربونه بالنار

لن يرحموه وسيجرونه عبر الأحراج والحقول
لكي تراه الخيول الصغيرة التي تنظر تجاه الحقول
ويبتسم حصان وديع
ويتأيل بوداعة أمام المقود الذي يجره!

البحث عن الوحدة

شعر: جيفي انخازيشيغلي

ان لحظة مغيب الشمس شيء شفاف
تقول اللحظة: انني سأصبح سماء للحظة
وعندها نسيت أن كل شيء
وسموت إلى السماء للحظة.
وسرت مع الشمس طوال اليوم تقريباً
وكان ظلي الخاص يلاحقني طوال اليوم
والآن فاني ارتاح وارى بخيالي
أن ظلي يمشي بدوني في البساتين
انه قريب مني ومع ذلك فهو لا يلاحظني
فقد شدت أنظاره مسافات أخرى.
لقد بحثنا عن الوحدة معاً
ووجدناها.. كل بمفرده.

القميص

شعر:
بيسيك خزاناولي

اني أغسلك للمرة الأخيرة
يا قميصي
فقد انقضى وقتك
لقد تمزقت وتهرأت
وظهرت عليك الجراح
التي مازال يمكن احتياها.
مع أنك بشكلك هذا
قد أفرحتني أكثر، أفرحت هذا..
فنحن هكذا يا قميصي
يشبه احدنا الآخر
ومن الرائع أن يكون الشيء
شبيهاً بصاحبه..
لكن يبدو
أن أحدنا يجب أن يخلى المكان
وأنا أغسلك للمرة الأخيرة..
للمرة الأخيرة
عما قليل ستهجم عليك يا قميصي
أياد كالذئاب الشرهة
وستمزقك إلى قطع
بدعوى غسلك.

القلق

شعر: بيسيك خرانأولي

عندما ارتمى
مضطجعاً على الفراش
وعندما أَدَسَ وجهي
في المخدّة .
وعندما أمد يديّ عن آخرهما
إلى جانبيّ
فهل تدري
بمن أتشبهه ؟
انني أتشبه بالقلق
يا جميلتي
القلق الذي قتله الصياد
في طفولتي .
لقد سقط على الأرض هكذا
بجسده المنهك
ودفع رأسه
على حفرة مليئة بالماء
وهكذا انهار
وهكذا أسلم الروح

الأغنية

تاجر فني

من تبليسي

« حوالي بداية
القرن التاسع عشر »

شعر :

تاريسيل شانثوريا

أنا الأول بين التجار
وتجاري مزدهرة
أبيع في الصباح حماسة
وفي المساء تكون في بيتي
لا يوجد في العالم
من هو أغنى مني
أبيع في المساء جرواً
وفي الصباح يكون في بيتي
« الزلوطات والماركات والروبلا »
« والدولارات والدينارات »
تندفق كالنهر
وأنا أحب مثل هذا النهر
لكن لا يوجد بالتأكيد
من هو أتعس مني
ففي المساء أزوج ابنتي
وفي الصباح تكون في البيت
مع ذلك تطربني شجرة الدلب
التي في فنائي
يا عزيزتي ما أجمل أن يكون
كل شيء موجوداً بالبيت
عندما تكون الحمامة في البيت
عندما يكون الجرو في البيت
عندما تكون البنت في البيت
عندما يكون كل شيء في البيت

في السماء المنشطرة الكرمانه

شعر: ماريو بوتسختشفيلي

اني أرفع يدي إلى السماء
المنشطرة كثرمة رمان
لكي أقتسم معك النجوم
حبة فحبة .
وسأحكي لك كالطفلة
الحكايات والأساطير،
وسأحوك لك كالطفل بساط الريح .
أنت مريضة وسوف
أقضي ليلتي فوق فراشك
وسأحرص نومك بسيق الضوء
اني أرفع يدي إلى السماء
المنشطرة كالرمانة
لكي اقتسم معك النجوم
حبة فحبة .

أُنْقِلْ مِنَ الْأَرْضِ

شعر: أوتار تشيلادزي

هُدَاةٌ إِلَى الْأُحْيِ

اسمحي لي بأن استريح على سياجك
وأن التحف ظل شجرة تينك
وأن أنزل أقدامي كالجدور في نبعك
لكي أجرب حظي من جديد إذا لا أحد
سيصل إلى كنه حزني فجرحي أليم
وعلي أن أستأصله بنفسي لكي يفعم
الابتسامة المشرقة كالضوء
ابتسامتك التي تحبني ولكنها لا ترحمني لأنها لا تقدر على
المراعاة مثل الآخرين ولا تستطيع أن تجعلني سعيداً
ولا أن تضعفني أو تثيرني أو تجبرني على نسيان
أن في، في داخلي شيئاً ثقيلاً قوياً ودقيقاً
وأن هناك ما يجب أن أحمله كالعصا في يدي إذا ما
مررت في وقت ما قرب الكلاب الجائعة
وتحل لحظة فظيعة أفزع من العدم
اللحظة التي تؤكد لي أن روحي أيضاً

هي روح بشرية وليست فقاعة هواء
تتدفأ في صدري وأعيش بفضلها
وما دمت أعيش فإنني لا أملك الحق في اغلاق عيني
وفي الصمت وفي وضع يدي على صدري لا مبالياً
كمجرفتين مثلومتين لا تستطيعان حفر التربة مع أنهما تعلمان
أن زفات مقدسة مدفونة هنا
أنهال عليها من الزمن أكثر من التراب
أثقل من التراب، الزمن المنيع القاتم والبارد
الزمن الذي وضع في يدي أفعى الحكمة بدلاً من مجرفتين
ووضع على كتفي ديكا وأفعمني بالبذور الدافئة
فكأنني عزق من الفول صغير
وطبعني كالحتم على هذه السماء وهذا الثرى . .
وأنا مُتعب
أجلس على السياج وأسحب غصن تين فوقي
حتى لا تحرقني الشمس، حتى لا يعضني الجوع
حتى أكسب وقتاً . . فلتغفري لي هذه البرهة
برهة الضعف أو الفظاظة
فأنا أيضاً ابنك
وجرو
وشرنقة أو بينضة
أردت أن أجلس تحت ظلك رائق البال
ونسيت أنه لا يوجد من يحميك غيري
من يحمي الفستان الذي تشبع بدخان النار المرير
والبيت الذي بقي رغم الزمن الذي شاب
والذي يتناثر عليّ كالرماد عندما أنام

فتقيسين أنت أكتافي وتقومين بامتحاني
وكأنك تمتصين السم من جراحي . .
أنا ابنك ذاك ! . .
أنا احترقت في رحمك كأنما داخل أتون
وأنا خالد !

لقد تعبت من خلودي
ومن هنا بلبلي المؤقتة
ومن هنا أفكاري الساذجة
التي تشبه - شبه التوائم
أفكار فلاح
طلبوا منه أن يقدم طعام سنة
لكي يطيل من عمره سنة أخرى . . .
لمدة عام آخر
لكي لا يحمل معه الفكرة التي تتأكله كاللدودة
عن المحصول المحصود، عن البقرة أو المرأة . .
كأنني أوقد ناراً في الحقل وأحترق بنفسي في الظلمة
وأحمر كأنني جمر .
لكني لا أدري ما سبب هذه الحمرة
أمن الحب أم من الخجل ؟ . . فهذان الشعوران
يلتصقان بروحي كعصاة ذات شعب .
أنا أعلم أن ليس لي الحق في الموت
فأمامي طريق وحيد حفرت أظفارك
مهدته آلامك وغطاه
اصرارك وقوة تحملك
هذا الطريق يكاد يكون خاليا ولهذا

فهو مضجر للمسافر الوحيد .
ومن وقت لآخر يلوح شبح شخص مسافر سابق لك
أو ينتظرك في المنعطف وقد تحوّل إلى نبع
يجبرك على أن تتطّلع في روحه ويعطيك
مع الماء مرض الشجاعة والتفاني
ومثل التباثيل التي لم تكتمل تقف الأيام
والليالي شبيهة بالقبور المحفورة على عجل
وعلى كل تمثال ينبغي أن أترك دم روحي
وأن أنام في كل قبر لكي اتخلص من
الصمت مثل الصوت أو اتخلص مثل الضوء
من الظلام . . ومثل ورقة الشجر
اجعلك تتبهن إليّ بسمك وبصرك .



الطائر المحبيل

قصة / بقلم : منير عبد الأمير

دافنتين حنونين تحيط به المشاعل فتضيء
وجهه بحمرة محبة، وتجعل عينيه
لامعتين وهما تنظران إليها بدهشة .
ولم تدرك كيف ارتطم الطبق الطائر
بالأرض . لقد أغمي عليها ولما عادت إلى
وعيتها كانت قد فقدت ذاكرتها .

- (الحب كل الزمان)
- (الحب كل المكان)
- (الحب كل الحقيقة)
- (الحب كل الجمال)

لقد سمعت المدينة عاصمة كوكب
الأرض صوته لأول مرة وهو يغني أغنية
الحب تلك . .

جاءت في صحن طائر وردي اللون،
وبدا تحتها كوكب الأرض جميلاً ساحراً
فأحبته وشعرت بأنها ستجد هنا رجل
أحلامها . .

لقد غمرتها عاطفة عميقة جعلت
قلبها - يخفق بسرعة وعنف . كانت بالغة
الجمال والرشاقة والأناقة، وعلى مستوى
عالٍ من الوعي وذات ثقافة واسعة، ولم
يكن ينقصها شيء سوى الزوج الملائم،
وقد جابت الفضاء بطبقها الطائر الأنيق
هائمة في جو من الأحلام الملونة الدافئة
باحثة عنه غير أنها لم تجده بعد . وها هي
تتفأل لأول مرة وتحلم حلماً جديداً تشعر
أنه سيتحقق على كوكب الأرض . إنها
تري رجلاً جميلاً محبوباً مثقفاً ذا عينين

يلتزم بأي تقليد من التقاليد في كوكب الأرض . لقد اخترق دون قصد منه وهو يسير إلى الأمام مخدع زوجين شابين . كانا في لحظات حب ، شبه عاريين فارتبكا رغم أنه لم يرهما ولم يشعر بوجودهما ، ولم يقطع أغنيته العذبة . .

وبنفس البساطة واللاإبالية اخترق مستودعاً سرياً للسلاح الذري فأربك الحارس ، ومضى متجاهلاً الأمر بالوقوف كما أنه لم يتأثر بشيء حين انطلق نحوه السلاح الشعاعي المحرق . .

ومر بمواقع عسكرية واضطروا إلى استعمال كل الأسلحة الفتاكة ضده لكن دون جدوى . إنه لا يتأثر بشيء ولا يصاب بجرح ولا يموت . إنه لا يبالي بل هو لا يلتفت لشيء . .

كان الاتصال قد تم فوراً بالمركز السري لوزارة الدفاع العالمية في كوكب الأرض ، وأبلغ عن الظاهرة الغريبة هذه ، أو عن هذا الرجل الغريب المجهول الذي استباح الأسرار ولم يخضع للأوامر وفشلت كل الوسائل في إيقافه عند حدّه أو قتله . . .

أن المسألة خيفة والعاقبة وخيمة ، ولا سيّما إذا كان جاسوساً . . ويملك كل تلك

كان قد هبط في مكان مهجور بصحنه الطائر الذي لا يُسمع له صوت ولا تصدر عنه أية ضوضاء ، ولم يستطع أي جهاز في كوكب الأرض أن يرصده أو يتحسس به . كان قد اخترق غابة جميلة . إنه عاشق أبدي يغني أنشودة الحب ، حب غامض حالم تبرز فيه امرأة أحلامه التي لم يلتقِ بها بعد لكنه يتغنى بها ويغني من أجلها ومن أجل الحب نفسه . .

كان قد بحث في كواكب كثيرة وهام في الفضاء ، وها هو قد هبط في كوكب الأرض الجميل وهو يشعر أنه سيجد هنا عروسه المأمولة ، فإن لم يجدها فإنه سيذهب باحثاً في كوكب آخر . . وآخر . .

وطرد التشاؤم وعاد إلى الغناء بصوته الرخيم الجميل . . لقد سمعه الكثير من أبناء المدينة وشاهده البعض بدهشة . . فهو كان يجب أن يسير بخط مستقيم إلى الأمام . . إلى الأمام مغنياً ، دون مبالاة بالمكان أو الزمان . .

كان غناؤه قد أطرهم وصوته قد سحرهم ، لكنه كذلك سبب لهم شيئاً غير قليل من الإرباك فهو يخترق كل شيء ولا يستطيع أي شيء أن يمنعه وبدا أنه لا

القدرات الهائلة لحماية نفسه . .

— «على أية حال، علينا أن نستدرجه إلى

الحديث عن نفسه . .»

وهكذا حاولوا التحدث مع الرجل المجهول بلغة بعد أخرى لكنه لم يستمع ولم يتوقف ولم يقطع أغنيته الحاملة . .

وعلى أثر ضجة الجماهير في الشوارع والمباني ودوائر الدولة نفسها تقرر أن تعقد ندوة علنية تعرض على الشاشة البلورية السينما تلفزيونية المجسمة الملونة في القاعة المركزية للعاصمة .

واجتمع علماء في علوم الفضاء والحياة والفيزياء العضوية والكيمياء التحليلية، وفنانون اشتهروا بالذكاء والأفكار الجديدة، وروائيون أبدعوا في كتابة قصص الخيال العلمي، وصحفيون لامعون بل أسهم في الندوة حتى نجوم السينما والمسرح وعرض الأزياء، فأصبح الجمهور كله مشدوداً إلى الشاشة، كما أن مقدم الندوة في بداية العرض أكد أن كل مواطن يستطيع الاتصال بالندوة فوراً ومباشرة إذا طرأت له فكرة يراها ذات أهمية أو جدوى . . أو طرافة!، فالندوة مفتوحة والمناقشة حرة . . ولا نريد أن يكون العرض قصيراً ولا مملاً . .!

وجاءت الأوامر تعلن عدم المجازفة، والاكتفاء بمراقبته ومحاصرته حتى تصدر خطة للقضاء عليه، وهكذا لم يبق أمام الجميع سوى الاستماع إلى غنائه الحالم أو ترديده معه باستمتاع . .

كان المفكرون - عسكريين ومدنيين - في المركز السري بوزارة الدفاع العالمية قد استقروا أخيراً على الرأي التالي : «ما دام القضاء عليه بواسطة الأسلحة غير ممكن فليكن التفاهم معه أو مفاوضته في الأقل سبيلنا إلى معالجة أمره» .

قال أحد العسكريين باستياء :

— «لكن من هو . . من أين جاء . . ماذا يريد، وهل يفهم لغتنا؟»
وقال أحد المدنيين بهدوء :
— «أعتقد أنه عاشق . .»

وقاطعه العسكري :

— «عاشق لمن؟ ولماذا يكون جبه على كوكبنا هذا، ثم إلى متى يبقى يغني وهو يسير ويسير إلى أمام دون تعب أو ملل؟!»

وقال المدني :

كانت الخلاصة التي وصل إليها الجمهور: أن الرجل المجهول الذي يريد أن يبدو عاشقاً حالماً لم تبدر منه حتى الآن أية بوادر عدوانية تجاه كوكب الأرض، وهو عديم الرائحة وإن كان بعض الشهود - والحق أنهم كانوا من النساء - قلن انهن شممن عطراً طيباً يصدر منه أو يفوح من خلاله، حين مر بهن على مسافة قريبة حتى كدن يلمسنه...!، كما أن الرجل وإن بدا شبيهاً بانسان كوكب الأرض إلا أن ظواهر غريبة تبدو في تركيبه الجسماني بحيث يكون من المتعذر بل من المستحيل أن يتأثر بأي سلاح يطلق ضده، وإنه ذو إرادة عجيبة تجعله يصمم أو يصبر على اللامبالاة إزاء أي هجوم عليه وهو مندمج بصورة غريبة في عالمه الحالم وأغنية حبه العميقة الدافئة، والسؤال المهم: هل هو فعلاً انسان مسالم عاشق أم أنه داهية يخفي ما يخفيه تحت هذا الدور المحبب في كافة كواكب الفضاء اللامتناهي...؟

وانهالت المكالمات الهاتفية التي كانت في معظمها تطالب بحضور الرجل المجهول إلى القاعة ليشاهدوه على الشاشة البلورية، وقال مقدم الندوة:

— «ولكن كيف نطالبه بذلك؟ إن كل ما نستطيعه هو أن نتمنى حضوره، وكل ما نستطيعه هو الدعاء، وإذا ما حضر فأنا والمخرج والمصورون والكاميرات والعدسات سنظهره بأفضل الطرق وبأقرب اللقطات. وماذا باستطاعتي أن أقول أكثر من ذلك...»

وفجأة ارتسمت على وجهه دهشة شديدة، وهتف:
— «ها هو الرجل المطلوب يحضر مشكوراً. إنه يتوقف عن سيره لأول مرة، بل ويقطع أغنيته...»

اتجهت إليه أجهزة التصوير. كان شكله بشرياً، وقد بدا رقيقاً وسيم الوجه، وفي اللقطات المقربة بدت عيناه لامعتين فيهما محبة وحنان وتوق إلى الجميل المجهول... .

وارتفع صوت مقدم الندوة:
— «هنا... الآن... أماناً على الشاشة البلورية أكثر الرجال إثارة للاهتمام في هذه اللحظة الخالدة. إنه متبهِ ويصغي إلينا بصورة توحى أنه يفهم لغتنا خير فهم. إنه ينتظر الإجابة على أي سؤال يوجه إليه، أليس كذلك؟»
أجابه الرجل المجهول:

— «نعم، وبكل سرور!»

وانهالت الأسئلة أعقبها الأجوبة..

— «من أنت. ما اسمك أو هويتك؟

نرجو الإجابة الصريحة»

— «هذه أمور شخصية لا تعني أحداً

منكم»

— «لماذا أنت هنا. ماذا تريد. ما

مهمتك؟»

أجاب بصوت دافئ، والأحلام في عينيه:

— «أنا عاشق يبحث عن امرأة أحلامه.

لم أجدها في كوكبي الموطن فبحثت عنها

في كواكب أخرى. ثم جئت إلى كوكب

الأرض ولم أجدها، وسأضي باحثاً عنها

في الفضاء اللانهائي.. في كوكب

آخر.. وآخر مواصلاً الغناء»

علق صحفي سياسي:

— «يا له من داهية. إنه يكتسب شعبية

كبيرة في كوكب الأرض»

وسأل عسكري بصوت مرتفع حازم:

— «هل تريد منا أن نصدقك؟!»

رد عليه الرجل المجهول:

— «ولم لا؟»

— «من حقنا أن ندافع عن كوكب

الأرض»

— «أنا لم أهاجمكم!»

— «لكنك اخترقت أسرارنا..»

— «إن أسراركم لا تهمني»

وقال مدني وقور:

— «إنك اخترقت حرماننا»

— «دون قصد أو انتباه. كنت منهمكاً في

البحث عن امرأة أحلامي»

قالت نجمة سينائية بنبرة مغرية:

— «وما هي صفات امرأة أحلامك؟ ربما

نستطيع مساعدتك فنصبح أصدقاء!»

أجاب الرجل القادم من الفضاء:

— «لكني صديقكم حتى لو لم أجد امرأة

أحلامي هنا»

وسألت صحفية ذات نظارتين سميكتين

بصوت مرتفع رنان:

— «هلا أخبرتنا عن صفات امرأة

أحلامك؟»

— «أنا لا أعرف صفاتها، لكنني إذا رأيته

أمامي وحدتها وحدثني ولمستها ولمستي

فسأعرف انها امرأة أحلامي»

وسأله شاعر رومانسي محبوب:

— «هل يهكم لون معين لعينيها؟»

— «لا»

وبدا الرجل المجهول سعيداً دافئاً،

وبقي صامتاً ودون حراك. كان في عينيه

حلم - وبدا ذلك واضحاً في لقطة مقربة

لعينيه - ورأى في حلمه طبقاً طائراً رشيماً
وردي اللون تقوده امرأة جميلة بملابس
العرس المغطاة بالزهور الصغيرة العطرة.
كانت ذات حركات مقتصدة وابتسامة
هادئة فشعر أنها ذات ثقافة واسعة
عالية. أما نظرات عينيه العميقتين فقد
كانت تطفح بمشاعر الحب والهام. إنها
تطوف بالطبق وكأنها طائر جميل يحوم قبل
إن يهبط بعدوبة عند الهدف. إنه هو
الهدف. انها تهبط إليه، تراه، تبسم
بحنان، تقترب من وجهه الذي يكتسب
لون الحمرة. تشعر بالدفء، تنسجم
معه هو الرجل الجميل ..

التمعت عيناه بنشوة الحب فانطلق
يغني وهو يسير إلى أمام مبتعداً عنهم ..
وبقي الحضور في القاعة ذاهلين،
وفجأة ارتفع تصفيق من أحدهم فتبعه
الآخرون وهم يهتفون للعاشق الحالم وقد
رأوا السعادة في وجهه والحب المتأجج في
عينيه، وكان المخرج ذكياً والمصورون
ماهرين في اللقطات المقربة، والمقربة
جداً بالألوان الطبيعية في الشاشة
البلورية التي استقطبت أنظار الجميع
وحبست أنفاسهم ..

اخترق رجل الفضاء المدينة حتى
تاخم حدودها، وفي منطقة منعزلة بدت
و كأنها مهجورة أو خالية وجد نفسه دون
قصد منه يدخل مستشفى سرياً فلفتت
انتباهه في إحدى غرفه البيضاء النظيفة
الأنيقة فتاة في سرير ..

توقف عن الغناء لحظات وهو يرنو
إليها ثم غمره السرور .. اختلج قلبه
بعنف ..
فها هي امرأة أحلامه أمامه ..
هذه الفتاة الناضجة البالغة الرشاقة
والجمال، الأنيقة ذات العينين المليئتين
بالحنان ..

وفجأة شعر بالخوف والرغبة حين فكر
أنها قد لا ترى فيه رجل أحلامها وذلك
هو الجحيم .. لكن لا .. لقد حدث
اللقاء وتحقق الحلم ..

كانت الفتاة تنظر إليه وكأنه رجل
أحلامها الرشيح الوسيم الجميل .. ينظر
إليها بحب وكأنه زوجها المأمول. بدا ذا
ثقافة واسعة محبوباً ذا عينين دافئتين
حنونتين تحيط به المشاعل وتكسب وجهه
حرارة محبة، وتجعل عينيه لامعتين وهما
تنظران إليها بدهشة ..

إنها تحبه كما يحبها .. كلاهما يريد

عليها . . وحين عادت إلى وعيها كانت قد فقدت ذاكرتها . كان الصحن محطاً وقد حضر جمع من الناس لم ترهم من قبل ، قبضوا عليها وأخذت تسير معهم هائمة على وجهها .

ثم أخذوها إلى مكان ما وحاولوا التحقيق معها ، ولما أدركوا أنها فقدت ذاكرتها وضعوها في المستشفى السري وأخذوا يجرون عليها التجارب بين فترة وأخرى ولكنهم لم ينجحوا ولم يعرفوا شيئاً عنها . . .

ابتسمت بسعادة وهي تمسك بالمنقذ الذي جاءها على غير توقع ، وسألته :
- «من أي كوكب أنت؟»
فأجابها :

- «كوكب رقم (٢) من اللانهاية . وأنت؟»
- «كوكب رقم (١) من اللانهاية»
- «اذن فنحن متقاربان في التكوين ولن نحتاج إلا إلى تغيير بسيط في تكوين جسمينا» . .
وتابع قوله :
- «كنت عاشقاً لوهم جميل قبل التقائي بك»

الاتحاد بحبيبه . .
وفجأة ارتفع غناؤه فاصغت إليه بنشوة واهتمام ثم وجدت نفسها تردد معه أغنيته . .

شاركته غناؤه ، فكان أجمل غناء ثنائي في أنشودة حب .

كان اللقاء قد بدا بعدوبة الحلم رغم أنه قد وقع بالفعل . وجدته يمسك بها ويحتضنها ويقبلها قبلة طويلة ثم يسير بها مخترقاً جدران المستشفى السري . .

وسمعها تهتف فجأة :

- «بدأت ذاكرتي تعود إلي . .»

تذكرت المهمة التي جاءت من أجلها . إنها البحث عن رجل أحلامها الذي لم تجده في كوكبها الموطن ولا في الكواكب التي زارتها . وهي تطوف في الفضاء استهواها كوكب الأرض الذي بدا جميلاً ساحراً وجعلها تشعر بأنها ستجد فيه رجل أحلامها . وحين كانت تحلم به وهي تهبط بصحنها الطائر فوجئت باصطدامه بالأرض فاغمي

قالت :

— «وكذلك أنا»

— «وكنت وحيدة»

— «لم يكن للفضاء معنى ولا للنجوم ولا

للزمن والمكان»

قالت :

— «والآن نجد لكل شيء معنى»

قال :

— «لم يشتعل قلبي يوماً كما حدث

الآن . . معك»

— «كذلك أنا»

ثم ارتفع صوتاهما الجميلان الدافئان

بأغنية الحب :

(الحب كل الزمان)

(الحب كل المكان)

(الحب كل الحقيقة)

(الحب كل الجمال)

ولما كان صحنها الطائر معطوباً،

ركبت معه في صحنه الطائر السليم

وانطلق بهما. دون صوت، ودون

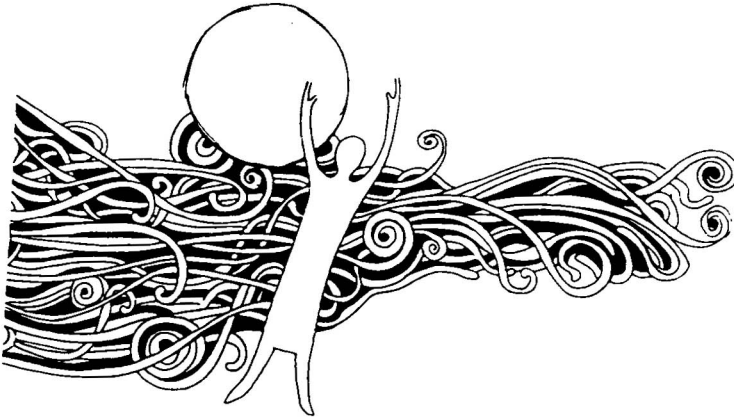
ضوضاء، ودون أن يستطيع أي جهاز في

كوكب الأرض أن يرصده أو يتحسس

به . .

كانا عاشقين يغنيان أنشودة حب وهما

يبتعدان عن الكرة الأرضية . .



عواد وعيشة..

وبمترتهما

بتم : عز الدين وهدان

وعلى غير عادة عواد، ودّ، ذلك النهار، لو أنه قبع في فراشه أطول وقت ممكن، يراوغ الكسل وينعم بفيض من الأحلام المتواضعة التي تمنيه ببعض الأرغفة الساخنة وشيئاً من الطعام ذي الرائحة الشهية.. لكن خوار البقرة، الصارخ المتقطع، كان يشقّ عنان السماء طالباً العشب والعلف والانعناق من أسر الحظيرة، وهو ما هزّ مفاصله وجره من الفراش المتعمشق بسرّواله.. نهض ينفض عن عينيه بقايا النعاس وقصاصات الأحلام الرديئة فاكأ دوابه من معاقلها لتنتقل إلى حيث تنتشر على صدر السفح كل صباح.

تركب ظهره الهموم والأيام المحملة بالقحط.. عابراً سنينه بقدمين غمرتنا بوحل الشقاء. وتعب النهارات التي لم تنته... الطويلة كالزمان الذي يمدّ ساقيه بارتياح على رقبة صنوه من عباد الله الذين كانوا، وما برحوا، يقبلون الشمس ويضمون خطوط الفلاحة بصدر واسع مليء بالحب.. والدفع.

هذا النهار، تحديداً، خرج عواد مبكراً، إلى السفح الذي يستلقي شمالي القرية بجسد متعب كسول، عاجز عن سوق بقرة وثلاث نعاج.. يعيشون من قلة الموت - وإن لم ينسلخوا عنه يوماً - وفي أعماقهم حبّ الحياة الأزلي.

يتركها على سجيته ليعطي الفرصة لعينيه اللتين تمتلآن بوجه السهل الراقص تحت قدمي السفح فيضمّهما بقوة . . ويغني مع الأصوات التي تنبعث بقوة من بين خطوط الفلاحة .

هذا الصباح اعتصر نفسه بشدة عندما وقف (يَتَبَوَّل). خاف كثيراً . . . اعتقد بادئ الأمر أن المسألة عادية ويسيرة . . . قد حدث بسبب الإجهاد، أو لسبب آخر يجهله، لكنها تزول بعد حين. غير أنه شعر، هذه المرة، بحرقه وألم، أشد قسوة، تبعتهما قشعريرة باردة حادة، وأحسّ بقاتمه الناحلة القصيرة تنكمش وتتضاءل . . حاول مرة أخرى . . ازداد الألم وتضاءلت الرؤيا بعينيه اللتين رسمتا دوائر مختلفة الألوان . . وصارت ملامح الصور والأشياء طواطم هلامية تتصادم حافاتهما وتتداخل عناصرها وتختلف مفرداتها . . وبقوة وبجهد وبمعاناة شديدة أرهقت كل أعضاء جسمه جرّ دوابه التي استنكرت تلك العودة المفاجئة وعبرّت بأصواتها عن سخطها وعدم رغبتها بالعودة إلى عفونة الحظيرة ورطوبة الطين. أما زوجته «عيشة» فقد استقبلته هي الأخرى بوجه

كالح مصبوغ بالفزع والاستهجان، غير أنها واصلت عملها دون أن تتفوّه بينت شفة. صوته المتحشرج دلف البيت ضعيفا . . ضاع بين الجدران الطينية التي تلقت الجسد الناحل بفتور وتذمر .

لم يكن هناك سوى الرطوبة وبعض من أشياء متناثرة على أرض ترابية داكنة . أما الحزن، لسبب لا يعرفه، فقد حاصر كل خلجات نفسه . . صارت الصور القائمة الكثيرة تتقاذف أمامه كالضفادع، ولم تستطع الذاكرة ضبط صورة واحدة منها، سوى الصورة البشعة المريعة التي كانت تحمل على ظهرها وجه القبر الأسود ووجوه الناس المعزية، فصرخ . . «لا . . . لا . . .» !!

دهشت «عيشة» القادمة من الحجرة الطينية الثانية لصراخ عواد. دهشت وهي تلقي عن كتفها «قفة» الزبل، وهتفت بهلع:

— بوزينب . . ماذا أصابك . . ؟ . . !
— أخ . . أخ يا عيشة . . لا أستطيع أن أتبول . .
— بعيد الشرّ عنك . . ولكن . .
— نار . . أخ . . وجع فظيع قاتل . . .
نار يا عيشة . . أكاد أقضي المأ . . أخ . .

— يارب . . . يارب إستر . . . جماعة على
قدّ الحال . . . وإذا . . . لا . . . لا . . . بعيد
الشرّ عنك يا أبا الأولاد . . . بعيد الشر . .
إن شاء الله أنا . . . لا أنت . . .
— خلاص . . . آه . . . انتهت . . .

تتجمّع الوجوه ويتقيأ الجسد وجعاً
يهزّ التجاعيد المتركمة قرب الفراش
الرث . . . ييصق الفم كلمات خافتة تتكوّر
بضالة وتهرب مذعورة من شبح الموت
القادم، وعوّاد يعضه الوجدع ويطنعه
خنجر البول المحتقن المختنق . . . يتمنى
أن يشق أسفل بطنه بمذبة حادة . . . بعد
لغظ مسائي طويل تمسح العيون خدّ
الليل بمنديل مبلّل وتدخل متراكضة إلى
بيت صاحب السيارة الوحيدة في القرية
التي نامت على أحزانها كثيراً، لتحمله،
كامرأة متعبة من حصاد نهار طويل، إلى
المدينة . . .

الوجدع يعوي بين ضلوعه . . . يحرقه
بلا رحمة . . . يتمنى لو أن الطريق يقطع
بخطوة واحدة . . . لا اعتقاده أنه سيعيش
قمة الفرح بوصوله . . . لم يدر عوّاد أن
القرف مسكون في باطن تلك المدينة
الماجنة المتلاثلة الألوان . . . راح يضغط
أوجاعه ويحلم . . . هامسا للجسد المتكوّم

فوق مقعد هرم حطّمت مفاصله صناديق
الخضراوات والفاكهة وأقفاص الدجاج
المحمولة من تلك القرية وسواها إلى
المدينة . . . حين اخترقت السيارة جسم
المشفى الضخم وتحوّلت بين ممراته
تبحث عن الباب الذي يمكن لها،
ولحمولتها، أن تلج من خلاله، كان
عوّاد يشعر بفرح غامر . . . إنه سيقدف
هنا، بلا شك، اللحم التي تتأكله من
الداخل منذ الصباح الباكر . . .

قدف جسده بفم الدهليز العريض
وبانت له بعض النساء بفساتين
بيضاء . . . ارتاح بعض الشيء . . . لكن
اهمّ تكاثف دفعة واحدة مع الكلمات
التي أعلنها الرجل الكبير الرأس . . .
دارت الدنيا بعينيّه وهو متمدّد فوق
السريّر الحديدي الصغير بغرفة
الإسعاف . . . أحسّ بأن العالم منخوق
والخلاء موحش يغوص تحت سماء
نحاسيّة اللون . . . كانت دقائق الموت
واللعنة . . .
— «آسف . . . لا يمكن إدخاله
المشفى . . .»

تهوي الوجوه تحت ركامات كثيفة من
الأنقاض . . . والمرأة الملفوفة الجسم،

البارزة التقاطيع، تنفس بصعوبة خلف
زجاج معروق.. يتكشف، خلال
رواحها ومجيئها، عري جسدها
الفاضح..

إنه لا يملك دفتر صحّة.. أو ورقة
فقر حال.. أو وثيقة ضمان صحي..
لكنه سيموت إذا..

همهمات بطيئة تعبر. والنهد المختبيء
خلف القماش الأبيض ينتفض مذعورا
لمرور كفّ غليظة تصرخ بعنف مطالبة
بحقّها.. بزمانها الذي يؤكل ببطء.

«عواد.. خطوط الفلاحة تكرهها
المدينة.. وتقرف من جسدك الناحل
الفقير..». صوته الحاد يفرقع بين
الجدران الأربعة، ويخيف الكحل
الرمادي الملقى حول العين التي بصقت
الوجوه المجعّدة وهزلت مذعورة..
ترغي وتتوعّد. «... أخ.. كح..
ك.. أنا دخيل وجدانكم..
وعرضكم»..

— يا أخي العملية تتكلّف أكثر من
٢٠٠٠ ليرة..

— ولكنني لا يمكن أن أملك هذا المبلغ
الكبير.. أو أحوز عليه بطريقة من
الطرق!..

— قال الرأس الكبير بهدوء وثقة، معلقاً:
— تلك مشكلتك.. أما نحن فنؤدي
وظيفتنا..

وبصوت متهدج يخنقه اليأس ويغلّفه
الحزن الدليل.. قالت «عيشة»:

— يا سيّدي الدكتور.. ألا توجد إمكانية
لمعالجته أو لإدخاله المشفى بالمجان..
إنك ترى حالته تقطع نياط القلب؟..
أجاب الرأس الكبير برماً:

— لا تضيعوا وقتنا.. لا يمكن علاجه
بالمجان.. إذا لم يكن يحمل شهادة فقر
حال أو ضمان صحي فإن أحداً هنا لا
يمكنه مساعدتك.. ذاك ما يعرفه
القاصي والداني في هذا البلد.. لا
توجعوا رؤوسنا..

الوجع وحش نهش الجسد بقوة وراح
يرقص بساحته حاملاً بعينيه الحقد..
وعواد يتضائل متكوراً تحت قدميه يئن،
ضاماً يديه بين ساقيه بقوة، وكأنه يخاف
سقوط جزء من جسده.. كم تمنى تلك
اللحظة أن تكون لديه قوة لتهشيم تلك
الرأس الكبيرة.. لا.. إنه يود تهديم
ذلك البناء الضخم الذي تفوح من
حنياه روائح لم يعهدها وتبرز من جنباته
عيون قاسية النظرات لا تحمل معنى من
المعاني..



التي تتأجج بأعماقه .. أحشاؤه تغلي
كمرجل ..

قالت «عيشة» بحسم :

— لانستطيع أن نخسرك يا أبا زينب ..
يجب أن نفعل شيئاً بسرعة .. يجب أن
نقرر أمرنا .. قال عواد محاولاً حجب
غضبه ويأسه :

— ما باليد حيلة يا امرأة .. ماذا عندك
لتقوليهِ؟

— البقرة .. البقرة يا أبا زينب ..

— البقرة؟! ..

تداخلت الوجوه ببعضها .. سأل
عواد نفسه بهمس خافت :

— «من أين آتي بألفي ليرة؟ ..
الجيب فارغة .. الأطفال سبعة بأفواه
تطحن الحجارة .. تعودوا الشقاء وطعن
الأيام ..» ..

رغبة ملحة تشده لراحة قصيرة،
يسترخي فيها جسده العليل ليقدح فكره
عن حلّ ممكن .. مهما كان الثمن
باهظاً .. يجب أن يقذف بالحرم النارية

حلق بالوجه المتغضن الذي كان
يبتعد ببطء عن عينيه . . لم يخطر بباله
ذات يوم أنه يستطيع أن يتخلّى عن البقرة
أو يفترط بها . . إنها كل ما استطاع أن
يملكه من حطام الدنيا . . وهي مصدر
قوت الأولاد السبعة . . لا . . لا . .
لا يجب أن يلج فكره مثل هذا التفكير . .
حتى لو أودى به الألم . . يجب أن يتحمل
وأن يصبر . . حتى الموت!! . .
- أجل . . يجب أن نتصرف بالبقرة يا أبا
زينب . . أن نبيعها لننقذك . . ليس
هناك خيار بينك وبين البقرة يا أبا
الأولاد . .

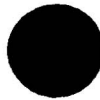
قال عواد بامتعاض شديد:

- لا يا «عيشة» . . البقرة لا . .

وقبل أن تمسح دموعها قالت بصوت
مخنوق:

- لا خيار أمامنا يا أبا زينب . . يجب أن
نبيعها الآن كرمى صحتك . . فما نفع
البقرة إذا رحلت عنا لاسمح الله؟

وانسحبت «أم زينب» تجرّ أذيالها،
متعثرة بمشيئها، دون أن تلتفت إلى
الجسد الناحل الممدّد . . أجل . . نبيع
البقرة . .



وللثنا فعيء جرداً

خوان رولفو - المكسيك -
ترجمة : محمد العشيري

وأُمس فقط، لما بلغت أختي طاتشا
الثانية عشرة، عرفنا أن البقرة التي أهدى
لها بابا في يوم قديسها ذهب بها النهر.

بدأ النهر ينمو قبل ثلاث ليالٍ وحوالي
الفجر. كنت مستغرقاً في النوم، ورغم
ذلك فإن الصَّخَب الذي جاء به جعلني
أفيق فوراً وأقفز من الفراش باللحاف في
يدي كما لو كنت ظننت أن سقف دارنا
يتهدم. لكنني رجعت بعد ذلك إلى
النوم، لأنني عرفت صوت النهر ولأن ذاك
الصوت أخذ يغدو متشابهاً حتى أنامني
من جديد.

لما أفقت كان الصباح عامراً بغيوم
كبيرة وكان يبدو أن المطر لن يتوقف عن

كل شيء هنا يزداد سوءاً. في
الأسبوع الماضي ماتت عمتي خائينطا
ويوم السبت، حين كنا دفناها وكان
حزناً قد بدأ يخفّ، أخذ المطر يسقط كما
لم يفعل قط. وهذا أغضب بابا اغضاباً
شديداً. لأن الغلّة كلّها كانت تتشمس
والوايل جاء فجأة، على شكل أمواج
كبيرة من الماء، ولم يترك لنا حتى الوقت
لنُخبّيء ولو جُزرة واحدة. الشيء
الوحيد الذي استطعنا أن نعمله، نحن
أفراد العائلة كلنا، هو أننا التصق بعضنا
ببعض تحت القرميد، وأخذنا نُشاهد
كيف كانت المياه الباردة الساقطة من
السّماء تحرق ذلك الشعير الأصفر الجيد
الحديث الحُصْد.

السقوط. كان ذلك يُلاحظ من خلال صوت النهر الذي كان يقوى ويسمع قريباً. وكانت رائحة العَفَن المنبعثة من المياه العكرة تُشَمِّ كما تشم رائحة احتراق.

خوان رولفو

أحد أكبر كتاب أمريكا اللاتينية غابرييل غارثيا ماركيث - صاحب «مئة عام من العزلة» - يُعْتَبَره «أحسن كاتب باللغة الاسبانية» (ملحق جريدة ABC المدريدية 20 ابريل 1977).

ولد عام 1918 وهو ابن عائلة ثرية أضاعت أملاكها أثناء الثورة المكسيكية.

لم ينشر سوى كتابين :
- السهل يلتهب (قصص 1953).

- بيدرو بارامو (رواية 1955).
«ولكننا فقراء جداً» أخذناها من كتاب :

EL LLANO EN LLAMAS.
FONDO DE CULTURA ECONÓMICA. - MÉXICO, 1973

الصفحات 29 - 34

في الوقت الذي ذهبُ فيه لأُطل، كان النهر قد فقد صفتيه، كان يصعد شيئاً فشيئاً في الشارع الرئيسي ويدخل بأقصى سرعة إلى دار تلك المرأة التي يسمونها «الطامبورة». وكان صوت الماء يسمع عند دخوله عبر الفناء وعند خروجه من الباب في دُفقات كبيرة. كانت «الطامبورة» تنتقل من مكان إلى آخر وسط ما كان قد تحول إلى قطعة من النهر، وهي تطرد إلى الخارج دجاجاتها لتذهب للاختباء في مكان لا يطالها فيه السيل.

ومن الجهة الأخرى، حيث يوجد المنعطف، لا بد أن النهر ذهب - مَنْ يدري متى - بشجرة التَّمَر الهندي التي كانت توجد في أرض الشمس لدار عمي خائنتاً، لأن الآن لا تُرى أية شجرة. كانت الوحيدة الموجودة في القرية، ومن هذا فقط يعرف الناس أن هذا الفيضان الذي نراه هو أكبر فيضان جاء به النهر منذ سنوات عديدة. في المساء ذهبنا من جديد أنا وأختي لننظر إلى ذاك التكديس من المياه التي تزداد خَثَرًا ودَكْنَا بعد كل لحظة والتي تمر الآن فوق القنطرة بعد أن ارتفعت فوقها كثيراً.

هناك ظللنا ساعات وساعات دون أن نغل النظر إلى ذاك الشيء. بعد ذلك صعدنا من الجُرف لأننا كنا نريد أن نسمع جيداً ما كان الناس يقولونه، لأن في الأسفل، بجانب النهر، هناك ضوضاء شديدة ولا نرى إلا أفواه كثيرة وهي تنفتح وتنسد كأنها تريد أن تقول شيئاً ولكن لا نسمع أي شيء. لذلك صعدنا من الجرف، إلى حيث يوجد كذلك ناس ينظرون إلى النهر ويحكون الأضرار التي سببها. هناك عرفنا أن النهر ذهب بـ «السيرينطينا»، البقرة التي كانت لأختي طاتشا لأن بابا أهداها لها يوم عيد ميلادها والتي كانت ذات أذن بيضاء وأخرى حمراء وعينين جميلتين.

لا أدري لماذا خطر لـ «السيرينطينا» أن تعبر النهر، وهي عارفة أنه لم يكن نفس النهر الذي عرفته كل يوم، لم تكن «السيرينطينا» قط متسرعة إلى هذا الحد. الشيء الأكثر تأكيداً هو أنها لا بد أن تكون جاءت نائمة حتى تترك نفسها تموت هكذا، بهذه البساطة. أنا سبق أن أيقظتها مرات كثيرة لما كنت أفتح لها باب الفناء، لأن لو لم أفعل، لو تركتها تفعل ما تشاء، لظلت هنالك اليوم كله بعينين مغمضتين، ساكنة وتزفر، كما يُسمع زفير

البقر حين تكون نائمة.

وهنا لا بد أن يكون حدث ذلك، أنها جاءت نائمة. ربما خطر لها أن تُفقد لما أحست أن المياه الثقيلة تضرب ضلوعها. ربما خافت في ذلك الوقت وحاولت أن ترجع، ولكن لما استدارت وجدت نفسها مشنجة وبأشياء كثيرة تُشَل حركتها وسط تلك المياه السوداء الصلبة كأنها تراب سائل. ربما جأرت طالبة أن يساعدها. جأرت لا يعلم إلا الله كيف.

أنا سألت سيدا رآها لما كان النهر يجريها أُم يَر العجل الصغير الذي كان يمشي معها. ولكن الرجل قال إنه لا يعرف هل رآه. قال فقط إن البقرة المبقعة مرت بقوائم في الأعلى قريباً جداً من المكان الذي كان هوفيه وإنها هناك انقلبت وبعد ذلك لم يَر لا القرنين ولا القوائم ولا أية علامة أخرى للبقرة. في النهر كانت تتدحرج جذوع أشجار كثيرة بكل ما لها وبجذورها وهو كان مشغولاً باخراج الحطب، ولذلك لم يَكُن بإمكانه أن يَمَعِن النظر فيما كان يجره النهر أحيوانات أم جذوعاً.

لهذا فقط لا نعرف هل العجل ما زال

حينئذ طردهما بابا كليهما. في البداية
تحمل كل ما استطاع تحمله، ولكن بعد
ذلك لم يستطع الاحتمال أكثر فطردهما.
ذهبتا إلى أيوطلا أو إلى لا أدري أين،
ولكنهما الآن بغين.

لذلك يَغْتَمُّ بابا الآن من أجل طاتشا
التي لا يريد أن تنتهي كما انتهت أختها
الأخريان، وهو يدرك أنها أُمِسَتْ فقيرة
جداً، وهو يرى أنها لم تُعَدْ لديها بقرتها،
وهو يرى أنها لم يعد لديها شيء تتسلى به
بينما تكبر وتكبر منتظرة أن تتزوج برجل
طيب يمكن أن يحبها إلى الأبد. وذلك
الآن سيكون صعباً. بالبقرة كان الأمر
مختلفاً، إذ لو كانت بقيت لما خلا الميدان
ممن يُقَدِّمُ على الزواج منها، فقط ليفوز
بتلك البقرة الرائعة كذلك.



البيان - ١٣٩ -

حيا أم ذهب وراء أمه منحدرًا مع النهر.
إذا كان هذا ما حدث، الله يحفظهما
كليهما.

أَلْهُمَّ الموجود الآن في بيتنا هو ما يمكن
أن يحدث يوم غد وقد صارت أختي
طاتشا الآن بلا شيء. لأن بابا كان قد
حصل على «السيرينطينا» بمجهودات
كبيرة لما كانت بقرة صغيرة، ليعطي أختي
إياها وليكون لها رأسمال صغير ولا
تذهب متحولة إلى بغى كما فعلت أختاي
الأخريان، الكُبرَيان.

هما ضاعتا حسب بابا لأننا في منزلنا
كنا فقراء وهما كانتا وقحتين جداً. كانتا
تَتَأَفَّفَانِ باستمرار منذ صباهما. وبمجرد
أن كبرتأ أخذتا تذهبان مع رجال من
النوع الأسوأ، تعلمتا منهم أشياء قبيحة.
تعلمتا بسرعة وكانتا تفهمان الصغير فهماً
جيداً لما كانوا ينادونها في ساعات متأخرة
من الليل. ثم صارتا تخرجان حتى في
النهار. كانتا تذهبان كل لحظة إلى النهر
من أجل الماء، وأحياناً كان الانسان
يفاجأ بهما، في وقت لا يتوقع ذلك
إطلاقاً، هناك في الفناء تتمرغان على
الأرض عاريتين تماماً، وكل واحدة منهما
مع رجل.

نهود أختيها: مُقَرَّنة ومرتفعة وفي نصف
فوضى لإثارة الانتباه.

- نعم - يقول - ستملاً عين أي كان
أينما رآها. وستنتهي نهاية سيئة. كأني
أرى بعيني هاتين أنها ستنتهي نهاية
سيئة.

هذا هو ما يملأ بابا أسي. وطاتشا
تبكي عند إدراكها أن بقرتها لن تعود لأن
النهر قتلها.

هي هنا بجاني، بثوبها الوردى،
تنظر إلى النهر من الجرف ودون أن تكف
عن البكاء. من وجهها تجري اندفاقات
من ماء مُوسَّخ كما لو كان النهر دخل
جسمها.

أنا أعانقها محاولاً أن أواسيها، لكنها
لا تفهم، تبكي برغبة أقوى. من فمها
يخرج صوت يشبه ذلك الذي يزحف في
ضفتي النهر، صوت يُجَعِّلُهَا تَرَعْدُ وَتَهْتَزُّ
كلها تماماً، بينما تُموّ النهر يزداد صعوداً،
طَعْمُ الْعَفَن الذي يجيء من هناك يلطخ
وجه طاتشا المبلل ونهداها الصغيران
يتحركان من الأعلى إلى الأسفل، بلا
تَوَقُّفٍ كأنهما بدأ فجأةً ينتفخان ليشرا في
العمل من أجل ضياعها.

الأمل الوحيد الذي بقي لنا هو أن
يكون العجل ما زال حياً. نتمنى ألا
يكون قد خطر له أن يعبر النهر وراء
أمه. لأن إذا كان هذا ما عمله فإن أختي
طاتشا توجد قريبة من التحول إلى بغي.
وماما لا تريد.

ماما لاتدري لماذا عاقبها الله هذا
العقاب كله لما أعطاهما بنتين هكذا، بينما
في عائلتها، من جدتها إلى هنا، لم يوجد
قط أشرار.

كلهم رُبُّوا في خوف الله وكانوا
مطيعين جداً، ولم يكونوا يرتكبون
وقاحات مع أحد. كلهم كانوا هكذا.
مَنْ يدري مِنْ أين جاء ابتيها ذاك المثل
المسيء، هي لا تتذكر، تقلب ذكرياتها
كُلُّها ولا ترى بوضوح أين كان شرها أو
ذنبٌ إنجابها بنتاً بعد أخرى بنفس العادة
السيئة. لا تتذكر. وفي كل مرة تفكر
فيها تبكي وتقول: الله يحفظهما..

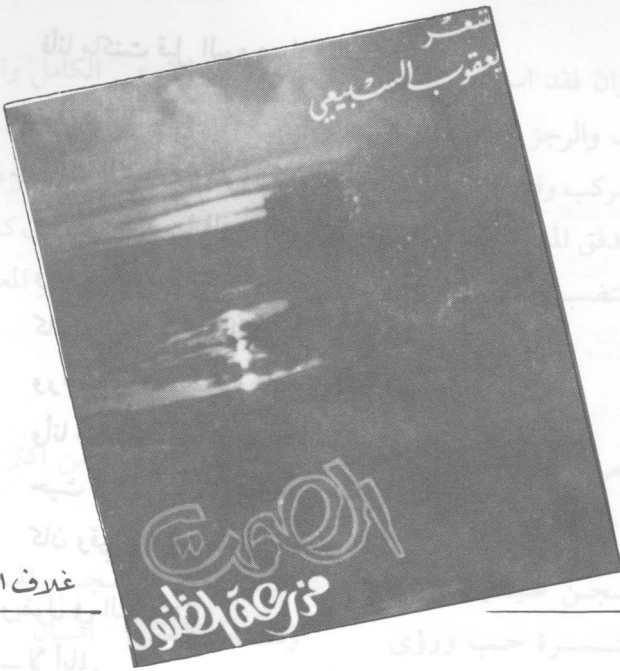
لكن بابا يَتَعَلَّلُ بأن ذلك شيء لم يعد
له علاج، الخطيرة هي الباقية هنا،
طاتشا، التي تتجه إلى الأعلى كشجرة أو
كوطي، تكبر وتكبر، والتي لديها الآن
بدايتا نهدين يَعِدَانِ بأنهما سيكونان مثل

عن ديوان

الصمت مزرعة الظنون

بقلم الدكتور أحمد مطلوب

في الكويت شعراء لم ينفصلوا عن الثقافة العربية ولم يتنكروا لأمتهم ووطنهم وإنما ظلوا ملتصقين بتراب أرضهم شائخين يتغنون بالماضي المشرق ، والحاضر الزاهر ويستشرفون المستقبل برؤيا كلها أمل ، وبنفس كلها طموح ، ومن هؤلاء يعقوب السبيعي الذي عرفته محافل الكويت والوطن العربي بقصائده النابعة من قلب مؤمن بالرفعة والسمو لأن السقوط يكون إلى الأسفل ولكن الشاعر الذي يرفض الضيم يأبى إلا أن يرتفع ويعلو ، وأصدر في عام ١٩٧٩ ديوان « السقوط إلى الأعلى » وهو عنوان يوحى بالرفعة والسمو وتجنب الدنيا وكل ما يجعل الإنسان عبداً لنداء جسده وصراخ شهوته . ويأتي عام ١٩٨٩ حاملا ديوانا جديدا للشاعر هو « الصمت مزرعة الظنون » وهو رفض للصمت الذي يفضي إلى الظنون وفي بعض الظن اثم فكيف بالظنون إذا جاءت ترى ؟ وكأن الشاعر يريد أن يقول ان الرجولة تكون بالصراحة وأن البوح بما في النفس من شيم الرجال ، ولعل مواقف الشاعر الوطنية والقومية تفسر هذا العنوان ، فالسبيعي صريح في آرائه ، صادق في أقواله لا يظهر غير ما يضمير ، ولذلك كانت له في قلوب عارفيه منزلة كبيرة لا يُلقّاها إلا ذو حظ عظيم .



غلاف الديوان

المألف والمختلف

وشعر يعقوب السبيعي عربي في ألفاظه وتراكيبه وصوره ، فالشاعر لم يركب الموجة الصاعدة ليقال انه من أنصار الحداثة وإنما ترك نفسه على سجيته لتأخذ من أصالة العربية خيوطها ، ومن حرارة قلبه وصدق نسيجها وأول ما يتجلى في الديوان الجديد أن الشاعر التزم بشعر الشطرين إلا في ثلاث قصائد هي : « الذئب » و « تداعيات النخبة العاجزة » و « ٤٠ - ٠ » إذ وزعها توزيع الشعر الحر ولم يلتزم بالروي الموحد، يقول في الأولى :

— قبل أن أبدأ يامولاي قل لي كيف أبدأ ؟

كيف انهي سطوة الذئب الذي ما عاد يهدأ

لا يني يفسد في الأرض ويضربه السكوت

يكتم الليل خطاه السود والليل صموت

كيف يامولاي أبدأ ؟

فأنا ماكنت قبل اليوم صياد ذئاب .

ويقول في الثانية :

— كانت اللقمة في كفي وكان الوقت جمرا

وخيالي قد شحافه لها قلبي

وعيني تصنع الدمع لعابا

كانت الشمس هي الظل لمن يدفع أكثر

ورصيدي كان صفرا ماع من لفح الهواجر

وأنا منذ اكتشاف النفط ما أمسكت زادا

حيث اني لم أسو من شراييني خطوطا وأنايب عبور

كان وقفي يتشظى يقتفي هجس المقادير .

ويقول في الثالثة :

— لا أبالي

بالذي ود اشتعالي

والذي هم ولم يَقَوْ على غير اعتزالي

لا أبالي

بالذي أغمض عينيه على غير خيالي

أيها الذاهب عني

عش كما شئت بعيدا وصحيحا

واحتجب في كوكب العطر ثلاثين خريفا

واصنع الدهر الكسيحا

وامنع الأقمار عن كل الليالي .

ويتضح الروي الموحد في هذه المقطوعة أكثر من اتضاحه في الأولين فقد ارتكز

الشاعر على « أبالي » و « اشتعالي » و « اعتزالي » و « خيالي » و « الليالي » وعلى

« صحيحا » و « الكسيحا » وقد أكسب ذلك المقطوعة إيقاعا بديعا كما أكسبت الأولى

المثاني « أبدا - يهدأ » و « السكوت - الصموت » إيقاعا بديعا .

وأما الأوزان فقد استعمل الشاعر أكثر البحور دورانا وهي الكامل والطويل والرمل والمتقارب والرجز والمجتث والبسيط والوافر والهزج ، وبعض هذه البحور صاف وبعضها مركب وقد جاءت القصائد الثلاث الحرة على بحر الرمل وهو ذو إيقاع سريع يعبر عن تدفق المشاعر وتوهج الروح ولم ترد البحور النادرة الاستعمال كالمديد ، ولا المنسرح والمقتضب والمتدارك أو الخبيب وهو البحر الذي شاع في الشعر المعاصر .

أكثرها تمكناً

وقافية شعر الشطرين متمكنة ولعل قصيدة « كسرة الحب » من أكثر القصائد تمكناً في قوافيها على الرغم من صعوبتها :

هارب من سجن عينيها إلى	ذكريات الأنجم المنطفئة
صحبتي كسرة حب ورؤى	وفتات من أمانٍ صدته
هارب من عينها لا أبتغي	غير عمر لا يرى بي موطنه

وتستمر القوافي : « المهترئة - مجترئة - متكئة - منبئة - سيئة - مبتدئة - مئة - رئة - منكفئة - مخطئة - الممتلئة - مخبئة » وقد ارتفعت القصيدة بهذه القوافي النابتة وهو مالا يقدر عليه إلا شاعر متمكن من اللغة والإيقاع . والشاعر معجب بالتصريح فهو يورده تأكيداً للإيقاع أو انطلاقا إلى فكرة جديدة ففي قصيدة « بلادي » يقول :

أبى المجد إلا أن نكون له جندا	ولا يستقي من فيض أرواحنا شهدا
ثم يصرع في المقطع الثاني :	

يحل اسمها السامي على كبدي بردا	فكم زادني نطقي لأحرفها وجدا
وفي قصيدة « إلى شفة الكويت » يقول :	

ناديت فيك بشاشتي وسروري	عودا إليّ لتستقيم أموري
ثم يصرع في المقطع الثاني :	

دهب الهوى بحماسي وفتوري
 ثم يصرع في المقطع الثالث :
 أنعى إليك حمائي وصقوري
 ثم يصرع في المقطع الرابع :
 صوّحت ياورد الزمان الجوري
 وفي قصيدة « لقاء ليس الا » يقول :
 بغيرك لا تقاس فأنت أعلى
 ثم يصرع في المقطع الثاني :
 رهنت لدى الهوى قلبا وعقلا
 وفي قصيدة « عروق الليل » يقول :
 اذا ما النسمة النشوى
 حكت عن ثغرها الأحوى
 ثم يصرع بعد بيتين :

إلى مَ الصبر في البلوى
 إذا طالت به الدعوى
 وقد أكسب هذا التصريح القصائد إيقاعا ومهد لأفكار جديدة . والتصريح
 معروف منذ القديم ولكنه اختفى في شعر التفعيلة وبقيت ملامح منه في شعر
 الشطرين ، وهو يدل على قدرة الشاعر اللغوية وشدة احساسه بالإيقاع .

التعميم والتخصيص

وقصائد الديوان وجدانية تعبر عن حب الشاعر لوطنه الكويت واعتزازه بالمرأة
 الكويتية وحبها لاصدقائه وهيامه بمن خفق القلب لها . وقد تصدرت الديوان « قبلتان
 للوطن » وهما قصيدتا « الكويت » و « بلادي » ، وكأن الشاعر أراد أن يعمم في الأولى

وأن يخصص في الثانية ، وهو مخلص فيهما للأرض التي درج عليها والسماء التي استظل بها والحياة التي نعم بها :

أمرغ خدي في ثراها معانقا به نكهة الأجداد ما أسعد الخدا
ودفعه حبه الصادق إلى المبالغة في القول :

بلادي كويت الله والنور والعللا بها غيرها - الا الذي قدست - يفدى
وهكذا صدق من يحب وطنه ويفدى روحه من أجل رفعة وعلو شأنه ولا يلام
الشاعر على ما قال فكل انسان يفضل وطنه ويتغنى به ويعده خير أرض خلقها الله .
والشعر - قديمه وحديثه - حافل بهذا المعنى ، زاهر بالعواطف الصادقة والدعوة إلى
الموت فداءً للوطن وحباً للمنازل التي قال المتنبي فيها :

لك يامنازل في القلوب منازل أقفرت أنت وهنّ منك أو اهل
وهذا ما قاله السبيعي بعد قرون :

يا منهل الحب الذي نترشف	لك في القلوب محبة لا توصف
متحيز لك دائما متطرف	لك ياكويت المجد في روعي هوى
أرحامها وأضاء فيها المصحف	ياخير دار في الوجود تواصلت
لا تنتهي أبدا ولا تتوقف	عربية تهب الزمان مفاخرا
مثلي الشموس بحبها تشرف	ملأت محبتها السماء فأصبحت
والأمر شورى والحقيقة تهتف	العدل حكم ، والسياسة حنكة

والمرأة لها نصيبها

والشاعر معتز بالمرأة الكويتية ، ففي قصيدة « أغنية للسيدة الكويتية » يقول :

سيدة من بلدي	كفجره الزاهي الندي
تصنع لي يومي الذي	يدني الشموس من يدي
تنسج لي ثوب المنى	بكفها لأرتدي

وهذا موطن اعتزاز بها أما واختا وابنة وحبيبة وزوجا :

سيدة من بلدي	بها سواها يقتدي
أم وأخت وابنة	صنعت أمسي وغدي
وزوجة تحنو على	صفارها وتفتدي
حبيبة ترعى الهوى	في غييتي ومشهدي

وفاء لصديق

ويتجلى وفاء الشاعر في قصيدة « إلى شفة الكويت » المهداة إلى صديقه الدكتور

عبدالله العتيبي :

ناديت فيك بشاشتي وسروري	عودا إليّ لتسقيم أموري
عودا بعبدالله فجرأً ضاحكا	لأبشه شكواي من ديجوري
ماذا أقول لمن أود واصطفي	ليجوز بي عسري الى ميسوري
غاب الاحبة ماعدك ، سلمت لي	كيف الغياب وانت ملء حضوري
تهفو اليك من البعيد مشاعري	ويعود منك تواضعي بغروري
ثم يقول :	

أنعى اليك حائمي وصقوري	ونسائمي وعواصفي وبحوري
عشرين عاما - أو تكاد - قضيتها	أهدي الى شفة الكويت زهوري
وأحيط بالحب العميق ملاحا	تسقي بأخيلة الجمال جذوري
واليوم أجزى بالصدود لأنني	أبديت لليل البهيم نفوري

وهذه نفثة متألم يحس بها كل مخلص لوطنه وأمته ، وقد بثها الشاعر وناجى صديقه الدكتور عبدالله لا ليحمل الألم عنه فهو متألم مثله ولكن ليشركه الهموم ، فهما كما قال أبو فراس الحمداني :

أياجارتا ما أنصف الدهر بيننا	تعالى أقاسمك الهموم تعالي
------------------------------	---------------------------

فيض من المشاعر الوجدانية

ونغمضي قصائد الديوان معبرة عن المشاعر الوجدانية وما يحس به الشاعر من ألم
أضناه وحب أشقاه . ولغة الديوان صافية ليس فيها اضطراب ، وواضحة ليس فيها
تعقيد ، وقد وفق الشاعر في اختيار ألفاظه وقوافيه إلا في بعض المواضع القليلة ، ومن
ذلك لفظة « متحيز » في قوله :

لك ياكويت المجد في روحي هوى متحيز لك دائما متطرف

ولعل لفظة « متطرف » تغني لولا حشو البيت بـ « متحيز » الذي أفقد البيت
بعض رونقه وبهائه . ولعل قوله بعد ذلك :

ماذا أقول يحل حبك عن مدى قولي واني في المحبة مسرف

أكثر دلالة على المعنى ولعل النحاة لا يعجبون بقوله : « هل بهذا سوف لن يصبح ذئبا »
لأنهم لا يجوزون دخول « سوف » على « لن » التي تفيد نفي الاستقبال فضلا عما في
تركيب العبارة من قلق . ومن استعمالاته « كسرة » الموضوعة للخبز أو للأشياء
المادية ، وقد وضعها للحب فقال :

صحبتي كسرة حب ورؤى وفتات من أمان صدئة

وهو استعمال موفق جميل ، وقد جاء به الدكتور عبدالله العتيبي فقال في ديوانه
« مزار الحلم » :

— أخي وصديقي

حديثي عنك

وأنت تقاسمني والصحاب في كسرة

العشق للحظة المبتغاة

وقال في قصيدته التي وجهها إلى الشاعر نفسه « يعقوب السبيعي » :

قاسم الناس كسرة العشق حتى ذاب شوقا لعالم لا يبطال

والناس يتقاسمون كسرة الخبز ولكن الشاعر أبى إلا أن يجعل المودة والحب أساس الحياة وان يتقاسم الناس خبز المحبة والوفاق .

وصفوة القول :

ان يعقوب السبيعي شاعر يقف مع شعراء جيله ممثلاً لطبيعة الحياة في الكويت ومصوراً حبه للأرض وعشقه لتراثها ، ومظهرها صدق عواطفه ونبيل مشاعره وهو بعد هذا كله شاعر ممتدة جذوره في التراث مورقة أغصانه في الحياة الجديدة .



الشكل الفني في رواية

«بيت الياسمين»

بمقام : مفرح كريم

إن الحديث عن الشكل الروائي سوف يدخلنا في مجالات نظرية وقضايا هي من صميم قضايا النقد الأدبي، ذلك لأن هذه الرواية التي بين أيدينا [بيت الياسمين] لإبراهيم عبدالمجيد من أهم الروايات التي تدفع الباحث دفعا إلى الغوص في هذه المسائل النظرية، ذلك لأنها تنبني على (شكل) مثير للمشاكل، فقد درج الكاتب على تقسيم روايته إلى عشرة فصول غير فصل الختام، إلا أنه قسم الفصل الواحد إلى قسمين: واحد صغير، مركز، أسطوري، سام، خيالي. والآخر يشمل الجسم الأساسي للفصل، وفيه يعرض لكافة القضايا والشخصيات بصورة موسعة وواقعية (بشكل ما). وهذا التقسيم يضعنا أمام العديد من الأسئلة، فلماذا قسم إبراهيم عبدالمجيد روايته بهذه الطريقة؟! وبمعنى آخر، لماذا حدث ذلك الفصام بين الأسطوري والواقعي؟!

أعتقد أن الإجابة على هذا السؤال تكتسب شرعيتها من الموقف السابق الذي تبناه المؤلف في روايته السابقة (المسافات) والتي أدمج فيها بين الواقعي والأسطوري، بين شكل الشخصية الروائية والشخصية الأسطورية وأيضا الشخصية الواقعية. إن

محاولة الإجابة عن مثل هذه الأسئلة هي جوهر هذا المقال، وإن كنت لا أدعي أنني عثرت على الإجابة الوافية الشافية كما يقول المناطقة، وإنما هي دعوة لأصحاب الآراء كي يدلوا بدلوهم في هذه البئر.

مصطلح الشكل

اختلف النقاد حول مصطلح الشكل أو البناء حتى أن بعضهم أعلن أنه لم يستطع تحديد معنى هذا المصطلح بدقة، ولكنه ركز اهتمامه في ناحية واحدة من نواحي الشكل، وهي (وجهة النظر) مثل الناقد برسي لبوك، في حين ذهب آخرون إلى أن للرواية شكلاً، هو شكل الحياة، مثل فورستر، وركز آخرون على العلاقات بين الحدث والحبكة والشخصيات مثل أدوين موير. أما المدارس الحديثة كالشكلية والبنوية، فقد ركزت الاهتمام على أنواع من البنى في مختلف عناصر الرواية، وبإيجاد هياكل كلامية عند دي سوسير مثلاً تخضع لها الأنواع الأدبية. أو بإيجاد أنواع أخرى من الأنساق، فقد أصبح مصطلح الحبكة - على سبيل المثال - متعدد الزوايا والاتجاهات، وأصبحنا نجد الحبكة النفسية، والحبكة السببية التي تبحث وراء العلة والمعلول، والحبكة التي تبحث وراء الأنساق الاجتماعية أو الثقافية، أو كل هذه الأنساق في وحدة واحدة. كما أن هذه المدارس أولت ظاهرة السرد عنايتها الكبرى، حتى أنه أصبح من المؤلف القول أنك إذا تابعت الحديث عن السرد القصصي بشكل حسن، فهذا يعني أنك ستحسن الحديث عن الرواية^(١). وظفرت - بالتالي - شخصية الراوي بعناية بالغة من النقاد والروائيين على وجه سواء، وأصبح الحديث مألوفاً عن (الرؤية من الخلف) وهي التي تتميز بأن الراوي يعرف ما يدور داخل جميع الشخصيات وفي جميع الأمكنة وخلال جميع الأزمنة. وأيضاً (الرؤية مع) وتسمى أيضاً الرؤية المجاورة وهي التي تتميز بأن معرفة الراوي تساوي معرفة الشخصية بنفسها، وأيضاً [الرؤية من الخارج] ولا تزيد معرفة الراوي فيها على وصف الشخصية ولكنه لا يستطيع أن يعرف أفكارها أو أن يتنبأ بها^(٢).

وهنا نشأ أسئلة جديدة، تلد إشكاليات أخرى، إذ سوف نجد سؤالاً عن

تقسيم الفصل الواحد إلى قسمين، القسم الأول يمكن أن نطلق عليه [الرؤية من الخلف] فالراوي هنا كلي العلم، يقف خلف كل الحوادث، ويجمع جميع الأزمنة في كفه، ولذلك نجد أن رؤاه مفارقة لمنطق الأحداث، وليست مخالفة، وإن كانت تبدو كذلك عند النظرة العجلى، أما عند التأني والتمعن، فسوف تتبدى لنا خيوط رفيعة بالغة الخفاء، ولكنها بالغة القوة تمتد بين النسخ الأسطوري وصلب الحدث المتزامن معها في الفصل الواحد.

والقسم الثاني هو الذي يمكن أن نطلق عليه [الرؤية مع] وهو العصب الرئيسي في الرواية. ولا يمكن أن نقوم بعملية تلخيص لأحداث الرواية لأن ذلك سوف يفقدها أهم ميزة لها، وهي البحث عن الأشياء الصغيرة والمشاعر البسيطة أو الهامشية أو التي نظن أنها كذلك، ولكنها في حقيقة الأمر ترتبط بأكثر الأحداث أهمية على الإطلاق، ولذلك، لا نجد في هذه الرواية حادثة تأخذ بؤرة الضوء ليشتع منها على بقية الأحداث والشخصيات، وإنما سوف نجد اندياحا في المكان والزمان والشخصيات والمشاعر يقترب بنا من الحس الملحمي، دخولا إلى ما هو عام في حياتنا واقتربا من رصد عام لحياة هذا الجيل، كما أنها تتعامل مع وقائع تبدو غريبة وغير منطقية للوهلة الأولى، لكنها غير مستبعدة تاريخيا أو واقعا، إنها تبدأ بتحليل العالم وتفكيكه، لكنها تنتهي بتركيبه وتكثيفه في مجموعة من التصورات الدالة.

ثنائية شكلية

إن هذه الثنائية الشكلية التي تواجهنا في بداية كل فصل من فصول الرواية هي ما يمكن أن نطلق عليه الطقس والطقس المضاد، بحسب تقسيم د. شاعر عبد الحميد في دراسته عن رواية المسافات حينما قسم العناصر الطقسية في الرواية إلى قسمين هما:

١ - الجزء الذي يؤدي، أو يتم القيام به، وقد عبر عنه إبراهيم عبد الحميد - غالبا - من خلال استخدامه لضمير الغائب والوصف الدقيق للحركات والإشارات والأفعال التي تتم في إطار الحدث.

٢ - الجزء الذي يُحكى أو يُتلى وقد تم توصيله من خلال أسلوب المتكلم في أحيان كثيرة، ومن خلال الحوار والسرد وضمير الغائب في أحيان أخرى^(٣).

ونحن نزعم هنا أن الكاتب قد استخدم هذين الملمحين ولكن بطريقة منفصلة، فقد جعل الجزء الأول هو الجزء الطقسي المكثف والذي أطلقنا عليه من قبل [الرؤية من الخلف] وشحنه بكل ما استطاع من القوة الأسطورية، والطقس العادي أو الطقس المضاد والذي أطلقنا عليه [الرؤية مع] والذي حاول أن يجعله عاديا مألوفاً واستخدم فيه ضمير المتكلم، بينما استخدم ضمير الغائب في الجزء الأول.

فلو أخذنا الفصل الأول - فقط - لتوضيح ما نذهب إليه فسوف نجد أن ما أطلقنا عليه [الرؤية من الخلف] كالتالي :

أخرج الناس من ترعة المحمودية جثة في «جوال» ما إن فتحوه حتى وجدوا أمامهم امرأة مبهرة الجمال تدب فيها الروح شيئاً فشيئاً وهم يتراجعون من حولها في فزع حتى وقفت عموداً من نار فصعقوا وتساقطوا بين ميت ومغشي عليه بينما صارت ترمح في الشارع عارية شعرها الأصفر يطير عالياً وكل من نظر إليها انجذب وصار يجري خلفها ولا يعثر له أحد على أثر^(٤).

وعند النظر إلى صلب الفصل نفسه والذي أطلقنا عليه (الرؤية مع) سوف نجد أنه يحكي كيف أن شجرة قد خرج ومعه ستون عاملاً من الشركة للمشاركة في استقبال نيكسون، ويشرح حال الإسكندرية والناس وانفعالاتهم وانبهاراتهم التي لا حد لها، ثم يحكي لنا كيف أنه دخل سينما الهمبرا، ويصف - وهو داخل السينما - أحوال الطلبة الذين هربوا من المدارس وذهبوا ليتفرجوا على الأفلام، ويرصد لنا مجموعة من الهتافات التي يطلقها هؤلاء الصغار، أما ترويحاً عن النفس، أو بدافع من الكبت العام، أو تعبيراً عن مشاعر قصد إليها الكاتب، ثم ينطلق إلى أحد المطاعم ويتناول وجبة فاخرة مصحوبة بشرب البيرة، ويستقل «تاكسيا» إلى منزله.

وكما قلت، لا يمكن تلخيص هذه الرواية، ولكني فقط أردت رصد العلاقة

بين الطقس والطقس المضاد، ففي الطقس أو الرؤية من الخلف تركيز أسطوري لحالة الناس المأخوذين بجمال المرأة المنطلق وهم كالمسحورين يسعون وراءه، بالضبط كما فعل زيدان في المسافات، حينما استولت عليه فكرة السمكة الذهبية التي تخرج من البحيرة وتتكلم، وكما فعل الشيخ من قبله، فالناس يسعون بجناح عواطفهم وراء فكرة معينة هم منبهرون بها حد الإنجذاب، هذا في الطقس، أما في الطقس المضاد، في الرؤية مع، فإننا نجد أن نفس التيمة هي التي تسري في شرايين الأحداث، فكل حركة وكل فصل وكل فعل مسخر من أجل توضيح هذه الفكرة وفي خدمتها، فالناس مفتونون حد الذهول بزيارة نيكسون، وهم يسكرون وكأنهم في حالة تنويم، هذا على الرغم من عدم اهتمام شجرة نفسه بهذا الطقس، وسرقته لأموال العمال، وانصرافه إلى ملذاته الخاصة، وربما كان هذا هو الطقس المضاد.

الجهل والسفالة

والرواية ترصد هموم هذا الجيل الذي شهد انهيار المشروع القومي العام، كما ترسم أثر هذا الانهيار على البسطاء من الناس، من خلال شخصية محورية هي (شجرة محمد علي) من خلال علاقته بوالديه أولاً، ثم بمجموعة من الأصدقاء والمعارف أهمهم حسنين، وماجد الصيديلي، وعبد السلام، والحاج لقمان، وعبد الفاكهاني، والأسطى زينهم، والمقدسي يحيى، وعدد آخر من الشخصيات الباهتة الملامح، وسوف نجد أن أكثر هذه الشخصيات جهلاً هي أكثرها سفالة كما أنها أكثرها قدرة على جمع الأموال والوصول إلى أعلى المناصب في نفس الوقت، فالمقدسي يحيى يتآمر مع عبده الفاكهاني من أجل الاستيلاء على البيت الحقيق الذي يملكه شجرة عن أبيه في حي الدخيلة بالإسكندرية نظير مبلغ زهيد من المال، ولكن شجرة يضطر لدفع هذا المبلغ لعبده الفاكهاني نظير الحصول على شقة في العمارة التي بناها، وزينهم لا يكف عن دفع شجرة لسرقة أموال الشركة، بل هو الذي يدفعه لترشيح نفسه عن العمال في مجلس إدارة الشركة. أما مجموعة الأصدقاء المكونة من شجرة وماجد وحسين وعبد السلام فهي محدودة الإرادة، إن لم تكن معدومة الإرادة، وأي تقدم في

حياة هذه الشخصيات يتم عن طريق المصادفة، فهاجد الصيدلي يحاول أن يتعلم اللغة الألمانية والسفر إلى ألمانيا، ولكنه سرعان ما ينصرف عن ذلك عندما يتعرف - مصادفة - على امرأة إنجليزية تدعوه إلى الذهاب إلى إنجلترا، كما تدعوه إلى تحسين لغته الإنجليزية، فهذا أفضل من أن يبدأ في تعلم لغة جديدة، ويبتعد عن هذه المرأة التي تختفي تماما ولا تظهر مرة أخرى، وبالتالي يتم وأد هذه الرغبة - في العلم والسفر - داخل ماجد، أما بالنسبة لشجرة، فهو سلمي تماما، لا إرادة له على الإطلاق، وكل تقدم أحرزه كان بدافع من الآخرين، ففكرة سرقة مكافآت العمال لم تكن فكرته هو، وإنما هي من إحياء الأسطى زينهم وتشجيعه، وكذلك فكرة ترشيح شجرة عن العمال لم تكن فكرته، وإنما هي أيضا من وحي الأسطى زينهم، حتى فكرة الزواج، لم تكن نابعة من داخل شجرة نفسه وإنما لعب فيها حسنين وزوجته الدور الأكبر.

ويبدو أن هذا النوع من الشخصيات يحتل قدرا كبيرا من أفكار الكاتب وأعماله، فأبطال رواية [ليلة العشق والدم] فؤاد، حسن، دومة، ووردة... أبطال قديرون، بمعنى أن القدر هو الذي يحركهم، كما في المآسي الإغريقية، وتتحكم في مصائرهم، شاءوا أم أبوا^(٥). وكذلك الأمر بالنسبة لرواية المسافات، فنحن نواجه في الرواية بقطار ينتظره الناس، هذا القطار غاب، أما القطار الذي يخافون منه ويخشونه فقد جاء، وبين القطارين مسافات من الوهم والهوس والهذيان والجنون والأحلام^(٦) وشخصيات هذه الرواية عضابية كما يصفها الناقد في موضع آخر من دراسته.

تشابه الشخصيات والأحداث

والشخصيات تتشابه إلى حد كبير، بل إن الشخصية الواحدة ذات جوانب متعددة، يتبدى لنا منها جانب في رواية، ويتبدى الجانب الآخر في رواية أخرى، وتظل السمات الأساسية رابضة في خلفية الشخصية وفي ملامحها النفسية بل وفي تصرفاتها العامة والخاصة، فمثلا هذا التشابه بين شجرة في (بيت الياسمين) وبين حسن المعداوي في (ليلة العشق والدم)، فكل منهما جاء إلى الحياة بطريقة غير طبيعية، فإذا كان حسن لقيطا فإن شجرة جاء إلى الحياة بعد عشرين عاما من عدم

الإنجاب، وبعد أن بذل أبوه كل ما في وسعه ثم أسلم أمره إلى الله الذي رزقه به بعد وقت طويل وكأنه البديل الفقير لتصرف الأغنياء في مثل هذه المواقف حينما يلجأون إلى تبني أحد اللقطاء، وذلك بعد أن يتحول اليأس من عدم الإنجاب إلى غول يفترس سعادتهم، وكما أن حسن المعداوي شاذ جنسيا، فإن شجرة أيضا ليس طبيعيا، فهو يلجأ إلى العادة السرية وإلى الهرب في أحلام اليقظة، كما أن حياة كل منهما نوع من الاستسلام الغريب للقدر الذي يرسم لهما خطواتهما، وما عليهما إلا الانصياع الكامل له.

والتشابه ليس وقفا على الشخصيات فقط وإنما من الممكن أن يمتد إلى الأحداث أيضا، فنرى أن حادث سرقة فلوس العمال الذين تخرجهم الشركة لمقابلة رئيس أجنبي قادم إلى البلاد يتكرر بين كل من حسن في ليلة العشق والدم، وبين شجرة في بيت الياسمين. والتشابه والتكرار يجب أن يكون موظفا داخل العمل بعناية بالغة، فلا توجد شخصية لها دلالات خاصة بذاتها أو بصفاتها، ولا يوجد حدث له مثل هذه الدلالات منفصلا عن السياق العام أو مستقلا عن التيار الذي ينتظم سير الأحداث ويشكل الهدف منها في النهاية.

وتقسيم إبراهيم عبدالمجيد للفصل الواحد إلى قسمين كأنه تقديم للحالة النفسية التي سوف تدور فيها الأحداث، وكأنه ضربة القدر القهرية التي مهما حارب الأبطال للإفلات منها غير قادرين على ذلك. والقسم الأول من كل فصل عليه أن يقدم هذا الحدس أو يوقظه داخل نفسية القارئ ليهيئه للدخول إلى صلب الحدث في الجزء الثاني من الفصل، الذي هو في نفس الوقت الرؤية المألوفة للحدث إن أمكن القول بذلك، أو هي - على الأقل - ما تلمسه الحواس من العالم، ويقف أمامه العقل مندهشا ولكنه لا يستسلم بسهولة.

المراجع :-

- ١ - الرواية والسرد - فرانك كرمود، ترجمة محي الدين صبحي، مجلة الآداب الأجنبية، العدد (٣) السنة الرابعة، ص ١٧٢.

- ٢ - نظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل - الأنجلو ١٩٧٨ ص ٣٣٧.
- ٣ - الملامح الأسطورية في رواية المسافات، د. شاكِر عبد الحميد، مقال ضمن كتاب السهم والشهاب، مطبوعات الرافي، ١٩٨٦، ص ١٣٩.
- ٤ - إبراهيم عبد المجيد، بيت الياسمين، دار الفكر، ١٩٨٦ ص ٧.
- ٥ - ليلة العشق والدم. حسين عيد، مجلة أدب ونقد، مايو ١٩٨٤ ص ٨٠.
- ٦ - السهم والشهاب، د. شاكِر عبد الحميد، مطبوعات الرافي، ١٩٨٦، ص ١٤٩.

